InterDanza

[diciembre 2016 // no. 37 // año 4 // Coordinaci Nacional de Danza]

Directorio

Carmen Bojórquez
Editora

Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo

Yazmín K. González Guzmán
Diseño editorial

Daniel Lugo
Gestión de archivo fotográfico

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coodinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector administrativo
Charleen Durán
Subdirectora del Programa Nacional de Danza
Gabriel Torres
Coordinador de producción
Martha Herrera
Subdirectora de vinculación escolar y atención al público

Roberto Aguilar
Foto de Portada

Mariana García Garza
Yokoyani Arreola
Bailarines

Editorial

La verdadera ignorancia no es la ausencia de conocimientos, sino el hecho de rehusarse a adquirirlos.

Karl Popper

Cerramos 2016 con la última publicación de los trabajos del Primer Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza, un encuentro más en el que la gente de danza se reúne a dialogar y pensar su arte, hecho que, afortunadamente sucede cada vez con mayor frecuencia. Agradecemos de manera especial a Alicia Sánchez, Luis Conde y Alonso Alarcón sin quienes no hubiera sido posible integrar estas memorias.

Miguel Vargas, editor de La Revista de La Razón dijo "El objetivo del arte es detonar algo, es generar conocimiento, no es entretenimiento, ni sirve para dar un mensaje. Es ser una catapulta que llegue ya sea a la sensibilidad o al cerebro, que te cuestione." Pero esta generación de conocimiento no sólo está presente en la obra concluida, se construye en el proceso creativo y se asimila en la medida que se razona, se dialoga y se comparte.

De ahí el compromiso de Interdanza de poner a disposición de sus lectores los conocimientos que desde estos encuentros se construyen. En los próximos números publicaremos los trabajos realizados en los últimos congresos de este año: el Primer Congreso de Red de Danza Contemporánea, organizado por el Cuerpo Académico "Integración Artística" de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, y el Encuentro Escénico Camp in 2016, organizado por Moving Borders, Arte Escénico sin Fronteras en la ciudad de San Luís Potosí.

Contenido

03 **EDITORIAL**

06 **PONENTES MESA 4**
MEMORIAS, CARTOGRAFÍAS Y GENEALOGÍAS DE LA DANZA ACTUAL

08 **PRÁCTICAS Y REPRESENTACIÓN ENTRE DANZA, HISTORIA Y MEMORIA EN CHILE 1978 – 2013**
POR LORENA HURTADO ESCOBAR

20 **CANSAR EL ARCHIVO: DANZA Y RECONSTRUCCIÓN**
POR CAVIEDES JERIA

26 **EL ESPECTADOR INVISIBLE:** UN ESTUDIO SOBRE EL USO DE FACEBOOK COMO PLATAFORMA PARA LA DIFUSIÓN DE LA DANZA EN MÉXICO
POR ANA FARFÁN

36 **DANZA EXPERIMENTAL: UN ROMPECABEZAS**
POR ANGÉLICA ÍÑIGUEZ

42 **LOS ESTUDIOS DE GÉNERO Y LAS MASCULINIDADES COMO LENTE ANALÍTICO DE LA COREOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA MEXICANA**
POR ALONSO ALARCÓN MÚGICA

52 **PONENTES MESA 5**
ÉTICA, POLÍTICAS Y ESTÉTICAS DE LA DANZA ESCÉNICA EN LA INTERVENCIÓN SOCIAL

54 **EL CUERPO EN LOS TIEMPOS DE LA DIGITALIZACIÓN: LA CORPORALIDAD EXPUESTA**
MAG. ALEJANDRA CERIANI

66 **MANIFESTACIÓN A FUTURO**
PLANTEAMIENTOS PARA UNA INVESTIGACIÓN COREOGRÁFICA DE LAS MANIFESTACIONES MASIVAS DE PROTESTA EN LA CIUDAD DE MÉXICO
POR NADIA LARTIGUE, JUAN FRANCISCO MALDONADO Y ESTHEL VOGRIG

76 **ÉTICA Y ESTÉTICA DE LAS COMPAÑÍAS DE DANZA EN TIEMPOS NEOLIBERALES: LIDERAZGO, SUMISIÓN Y REBELDÍA**
POR JORGE DOMÍNGUEZ-CERDA

80 **"ME ENUNCIO, LUEGO EXISTO"**
(EN TORNO A LAS IMPLICACIONES ÉTICAS DE LA ENUNCIACIÓN EN PRIMERA PERSONA CORPORAL O PARA QUE KIERKEGAARD DIALOGUE CON REGINA)
POR JAVIER CONTRERAS V.

90 PRIMER COLOQUIO LATINOAMERICANO DE INVESTIGACIÓN Y PRÁCTICAS DE LA DANZA
VISIONES CONTEMPORÁNEAS DESDE LA ESCENA VISCESC 2016: EN RETROSPECTIVA
POR ALICIA SÁNCHEZ Y ALONSO ALARCÓN

Ponentes

Mesa 4
Memorias, cartografías y genealogías de la danza actual

Lorena Hurtado Escobar

Licenciada en Artes y profesora de danza formada en la Universidad de Chile. Con estudios de Mg. en Estudios Culturales de la Universidad ARCIS. Como bailarina y creadora, colaboró con diversos proyectos de danza y teatro independiente. Entre 2008 y 2015, dirigió la Escuela de Danza de la U. ARCIS, impartiendo clases y desarrollando proyectos de creación y extensión. En 2010, publica junto a G. Alcaíno, Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000. Como coreógrafa, destaca su obra Memoria Compartida (2013), estrenada en el C.C Gabriela Mistral, en el contexto curatorial de conmemoración de 40 años del golpe de Estado en Chile. En 2015 obtuvo Fondart de investigación para la escritura de "Nueva mirada a la danza contemporánea chilena". Desde 2014 trabaja como productora y profesora en el Departamento de Danza de la U. de Chile.

Artista escénica e investigadora. Titulada en danza con mención en pedagogía de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Chile). Su trabajo artístico se ha desarrollado en el ámbito de la danza contemporánea, la performance y el teatro. Entre las obras en que ha participado se encuentran Ensamble (2013) y TRIC, une expérience de la réalité en poésie (2014), trabajos coreográficos coautorales realizados con el creador chileno Pablo Cortés, que han sido presentados en Chile, Francia y Bélgica. Como investigadora, participa del Núcleo de Investigación sobre Corporalidad y Artes Escénicas (Nice), agrupación con la cual lanzó el libro Lecturas emergentes sobre danza contemporánea (2015). Como creadora, ganó la residencia Denktanz 2015 con el proyecto CENIT (2016).

Loreto Caviedes

Ana Patricia Farfán

Obtuvo un MFA en Danza por la Universidad de Maryland (2014), la certificación como Analista de Movimiento Laban por el Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (2015), Lic. en Letras Hispánicas por la UNAM (2008) e intérprete de danza de concierto por la Academia de la Danza Mexicana (2002). Recibió la beca Fulbright-García Robles (2011-2013) Partnership for the Excelence in The Performing Arts (CSPAC, 2012-2013), entre otros. Este año publicó "San Miguel Arcángel, capitán of many tropos: An Ethno-iconographic Study of Danza de Migueles" en el libro Dance and Ethnicity, Oxford University Press y presentó la coreografía El loop de Elena sobre Los recuerdos del porvenir de Garro en el Foro Performática. Actualmente es coordinadora de la licenciatura en Danza Opción Multidisciplinar en la ADM.

Angélica Íñiguez

Es bailarina, investigadora, periodista, profesora y yoguini. Licenciada en Artes Audiovisuales (Universidad de Guadalajara) y maestra en Investigación de la Danza con mención honorífica (Cenidi Danza José Limón del inba). Autora de los libros Pioneros de la danza escénica en Guadalajara. Un legado nacional (Fonca/La Zonámbula, 2012), Bailar en Guadalajara. árbol genealógico de la danza contemporánea (CECA, 2003) y En busca de la libertad, danza experimental en Guadalajara (inédito). Ha organizado actividades teóricas dentro del Festival de Danza Contemporánea Onésimo González. Es profesora de Historia del arte y Antropología de las artes escénicas en la licenciatura en Artes del Instituto Cultural Cabañas en Jalisco, maestra certificada de yoga (RYT200), colaboradora permanente de la revista Interdanza y del programa radiofónico Puro drama (Radio Universidad de Guadalajara).

Es bailarín y coreógrafo originario de Veracruz, dedicado a la creación, la docencia, la gestión cultural y la investigación en artes escénicas. Es director y coreógrafo de Ángulo Alterno A.C. desde el año 2000 y de doce ediciones del DanzaExtrema Festival Internacional (2005-2016). Ha creado 50 coreografías y 6 coproducciones en Europa, Asia y Latinoamérica, presentándose en teatros como el Palacio de Bellas Artes y en Festivales en Alemania, Chile, Chipre, Islas Canarias, España, Lituania, Portugal, República Checa y México. Es Licenciado en Educación Artística con énfasis en Danza Contemporánea. Actualmente estudia la Maestría en Artes Escénicas en la Universidad Veracruzana. Miembro del Comité Científico del Primer Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza "Visiones Contemporáneas desde la Escena" a realizarse dentro del Encuentro Nacional de Danza.

Alonso Alarcón

Prácticas y representación entre danza, historia y memoria en Chile 1978 - 2013

Por Lorena Hurtado Escobar

Me aproximaré a la "historia de la danza", lo hago no desde el oficio de la historiadora. Lo hago desde el conocimiento histórico de mi disciplina, lo cual me implica en tanto interpreto, intento comprender y también incluyo mi propia subjetividad en esta interpretación. Al hablar de historia, también hablo de memoria y en algunos puntos me apoyo en ciertos autores cuyas ideas me hacen sentido. Lo hago también desde mi experiencia, pero no queriendo absolutizar una dimensión testimonial. Quiero eludir, en todo momento, lo que el escritor español Javier Cercas denominó, el "chantaje del testigo".[1] Se trata de eludir la idea de que la relación de un sujeto con hechos en los que se ha visto involucrado, absolutiza su experiencia por encima de cualquier interpretación, interrogación o duda. Dicho esto, comenzaré compartiendo a manera de introducción, algunos ámbitos de los inicios de historia de la danza en Chile.

La danza en Chile, como actividad profesional universitaria se inició en 1941, pocos años antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial. Un primer hito en la naciente historia de la danza en Chile lo marca la visita de la compañía de danza alemana de Kurt Jooss, con su marcado gesto expresionista, la que fue acogida para sus presentaciones por el entonces Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

La mesa verde de Jooss, obra premiada en 1932 en Paris, se presentó ante el público chileno causando gran admiración entre los amantes de la danza y el mundo del arte en general. Si bien en Chile, existía un desarrollo de la danza, aunque restringido a la danza clásica, el impacto que la fuerza y expresión de esta compañía causó, generaron el impulso para que se conformara la primera escuela y compañía de danza universitaria, siendo el contexto político y cultural de suma importancia, debido a que el gobierno de la época, promovió con convicción el desarrollo de la educación, el arte y la cultura.
Luego de la exitosa presentación en Santiago el ballet de Jooss continúa su gira a Venezuela, lo que coincide con la llegada de Hitler al poder. Este hecho impide que Jooss, quien despliega una fuerte crítica hacia la guerra y el rol de la Liga de las Naciones en su obra, no pueda volver a su país, disolviendo la compañía y entregando libertad de acción a sus bailarines. Fue así como tres de ellos,

1 El País, Madrid, 26 de diciembre de 2010, edición digital, http://elpais.com/diario/2010/12/26/eps/1293348408_850215.html

Fotografía: Alonso Alarcón

Lola Botka, Ernst Uthoff y Rudolph Pestch, deciden trasladarse a Chile, invitados por el mismo Instituto de Extensión Musical con el fin de conformar la primera Escuela de Danza (1941) y Ballet Nacional Chileno, que estrena su primera obra en el año 1945, *Coppelia,* interpretada por Lola Botka y coreografía de Ernst Uthoff.

Fueron varios los bailarines chilenos que se formaron en esta primera escuela y compañía profesional de danza moderna, siendo relevantes en la primera generación diversas figuras, entre ellas, Patricio Bunster. Creaciones de variadas obras, presentaciones en diversos espacios, giras al interior de Chile y el extranjero, fueron parte de los 25 años en que Uthoff dirigió el Ballet (1941–1966), generando además espacio para la creación de los jóvenes coreógrafos chilenos, entre otros, el ya mencionado Patricio Bunster, quien estrenó con el Ballet Nacional su primera obra, *Bastián y Bastiana* (1956), figura que se volverá fundamental en el desarrollo de nuestra danza.

El panorama artístico en Chile, acercándonos a la década de los 70, estuvo marcado por un contexto de fuerte agitación política y social, emergiendo la reforma universitaria (1968), que promovía cambios profundos en nuestra educación, así como la necesidad de la búsqueda de una identidad local y latinoamericana. Eran los tiempos previos a la campaña política para el cambio de gobierno, cuyo candidato de izquierda, Salvador Allende, se impuso con su proyecto socialista, a través de la votación, cuestión un tanto insólita para la izquierda latinoamericana de ese tiempo. "La utopía socialista se instaló sin medias tintas en el arte chileno de finales de los sesenta y comienzo de los setenta. Si bien su auge se radicó en el triunfo de Salvador Allende en septiembre de 1970, es necesario referirse a lo que se llamó la instalación de la cultura de izquierda en Chile y en América Latina. Los proyectosemancipadores de carácter antimperialista en el continente comenzaron a gestarse después de la revolución mexicana".[2]

Junto al Ballet Nacional, y dentro del contexto descrito, aparece en escena el Ballet Popular, quienes danzaron junto a músicos y diversos artistas de izquierda en apoyo de la campaña de Salvador Allende.

2 G. Alcaíno-L. Hurtado, Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000, Editorial Ocho Libros, Santiago de Chile, 2010, P. 11

La promesa de un socialismo "a la chilena", tenía a un gran sector de la sociedad con la esperanza puesta en un profundo cambio social.
Hasta este momento, la danza profesional universitaria sólo se dictaba en la Universidad de Chile, pero además de la Escuela y el Ballet, existió al interior de esta, el ballet experimental, balca, creado por Malucha Solari, quien perteneció a la primera generación de bailarines chilenos del Ballet Nacional. Un ballet de carácter más bien experimental que buscaba "abolir las jerarquías"[3] (1967 y 1973); también se generaron otras instancias de formación y creación fuera de la academia, como el Ballet del Ministerio de Educación de entonces, entre otras.

La experiencia socialista en Chile, así como las expresiones artísticas y la llamada "cultura de izquierda", terminó de golpe el fatídico 11 de septiembre de 1973. Los militares, apoyados por sectores políticos de centro, derecha, y también por ee.uu, tomaron el poder en Chile, lo que se extendió durante 17 años.

En la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, antes del golpe, el ámbito creativo estaba guiado por la mano de Patricio Bunster, cuyo trabajo buscaba expresar nuestra cultura a través de la danza, desarrollando e instalando una particular estética, chilena y latinoamericana, por supuesto vinculada con el lenguaje y estética de la danza moderna con fuerte énfasis expresivo, que provenía del trabajo desarrollado por Laban – Jooss – Leeder y Uthoff.

Entre las obras de Bunster de este periodo destacaremos, *Calaucán* (1959). "Obra basada en los versos de Neruda del *Canto General*, el cual había inspirado a Bunster a crear "una serie de pequeñas obras que constituyeran una especie de ejercicio histórico, y el primero era este, *Calaucán,* el origen, el choque de la Conquista." [4]

"El nombre del montaje condensa el espíritu que lo anima y denota el ímpetu necesario para mostrar, en 15 minutos, el nacimiento del indio americano del seno de la Madre Tierra, la pugna de la Conquista y el renacimiento de la lucha por la libertad".[5]
El golpe de Estado produjo exilio, muerte, desaparición, tortura... Y en el ámbito artístico lo que se llamó "el apagón cultural". Bunster, como muchos chilenos fue exiliado y parte a Alemania. En Chile, se instala el "toque de queda" y la Universidad de Chile es intervenida por los militares. El Ballet Nacional Chileno continuó funcionando bajo una nueva dirección; desaparece el balca, y otras iniciativas vinculadas a la danza que se desarrollaban fuera de la Universidad. En el país, se prohíbe cualquier expresión que diera cuenta de aquella floreciente cultura de izquierda.

La danza independiente en Chile

El acontecimiento que atraviesa de manera definitiva el cambio en la creación y producción en la danza en nuestro país, instalando una cierta particularidad en los modos y prácticas de hacer danza, así como en la producción artística en general, es el golpe de estado. Así lo constatamos junto a mi colega, Gladys Alcaíno, con quien el año 2010 y luego de 5 años de investigación, nos llevaron a publicar nuestro libro *Retrato de la danza independiente en Chile, 1970 – 2000.*

3 G. Alcaíno-L. Hurtado, Op. Cit; P. 53
4 M.J. Cifuentes, Historia Social de la Danza en Chile, Lom Ediciones, Santiago 2007, P. 194
5 http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96636.html

(Un importante paréntesis): Este libro, emergió en la escena chilena junto a otros escritos en un momento en que se hizo urgente y necesario retomar nuestra historia de la danza, debido al escaso registro escritural, tanto de nuestra historia reciente de la danza, como de las experiencias y obras de nuestros creadores. Paralelamente a nuestra publicación e incluso anterior, en la década del 2000, fueron importantes las investigaciones en este ámbito, como las de María José Cifuentes, Jennifer Mc Coll, Andrés Gruman, Constanza Cordovez, Carlos Pérez y otros colegas interesados en rescatar nuestra historia y memoria de la danza en Chile.
Fue en nuestra investigación, a través de las conversaciones y entrevistas con los protagonistas de nuestra danza, que tuvimos el privilegio de realizar un doble trabajo, por una parte, conocer y contar la historia de un extenso periodo (1970–2000), y, por otra, invitar a nuestros entrevistados a realizar un intenso ejercicio de memoria. Y fue de esta manera que establecimos con ellos la emergencia de la danza independiente en Chile, como un fenómeno que si bien tuvo un primer antecedente con Trío 65 de las bailarinas chilenas Gaby Concha, Carmen Beuchat y Rosa Celis, obra e instancia que sindicamos como la primera obra de danza independiente (1965), fue fundamentalmente en los años 80, donde situamos la emergencia y constitución de la danza independiente, la que definimos en nuestro libro como "...la que surge fuera de las instituciones del estado, autogestionándose y que por lo mismo rescata otras nociones, recursos, conciencias y formas de expresión".[6]

Esta investigación, rescató los relatos en primera persona de cada uno de nuestros entrevistados, por lo que "dejamos que el relato de los protagonistas se mantenga fiel y se diga en sus palabras, pues referirse a un creador no se asemeja a escucharlo. El relato en primera persona nos acerca a esa vida que se cuenta y nos proporciona, además, la distancia necesaria para poder visualizar rasgos y recoger historias que forman parte de la otra gran historia".[7] Esto es importante recalcar, debido a que la historia se va entretejiendo entre quienes fueron partícipes de una misma época, dando espacio y lugar a la subjetividad propia a la que cada uno se enfrentó y vivió como sujeto social.

La danza independiente en Chile de los 80 entre lo colectivo, la denuncia y la resistencia

La danza en Chile de los 80, como arte de representación, estuvo marcada por diversos hitos que influyeron en las estéticas, poéticas y temáticas representadas por los jóvenes creadores emergentes de ese período. Uno de ellos, fue la visita de Pina Bausch y su compañía a nuestro país en 1980 con las obras *Café Müller* (1978), y *Consagración de la Primavera.* Este encuentro y choque estético, produjo entre los jóvenes creadores de la época, una dislocación, otra posibilidad de expresar a través de la danza aquel estado de las cosas de una sociedad que vivía bajo dictadura militar, contexto en donde nuestra danza pocas opciones tenía de relacionarse con nuevas ideas posibles para producir un giro en las creaciones que estaban cruzadas por la frustración y el miedo de una sociedad bajo "estado de sitio". Así como la venida de Bausch, fue fundamental, una vez levantada la prohibición de ingreso al país, el regreso de los maestros Patricio Bunster (1985) y Joan Turner, quienes crean el Centro y Compañía de Danza Espiral (independiente) al que acudieron jóvenes bailarines y coreógrafos ávidos de conocimientos. Paralelamente, visitan Chile coreógrafos vigentes en la escena de la danza francesa, como Dominique Petit y Anne Carrie (84–87) quienes además de realizar seminarios, montaron obras con bailarines chilenos. En este contexto, Carrie, montó para 6 bailarinas chilenas, *La cueca sola (1988).*

6 G. Alcaíno-L. Hurtado, Op. Cit; P. 9
7 Ibíd

"Cueca" v/s "Cueca sola"

La "cueca", baile festivo de pareja, de conquista, es nuestro baile nacional desde que se oficializó el 18 de septiembre de 1979, en plena dictadura militar. Los primeros registros indican que se baila en Chile desde 1824. "La rutina de esta danza encuentra (...) una explicación zoomórfica por provenir de la "clueca", concepto con el que se hace referencia a los movimientos que hace una polla (gallina) cuando es requerida por el gallo. Es por ello, que el rol del hombre en el baile, se asemeja a la rueda y al entusiasmo que pone el gallo en su conquista amorosa. La mujer, en cambio, sostiene una conducta más defensiva y esquiva"[8], pero coqueta.

La cueca, de coreografía bastante definida, se baila con un pañuelo que generalmente es de color blanco. No faltó acto militar donde la cueca fuese protagonista. Pero desde antes y hasta el día de hoy es una danza transversal y las nuevas generaciones han rescatado su carácter popular como danza bailada también en los bajos fondos.

La *Cueca Sola*, cuya letra y música pertenece a Gala Torres, apareció por primera vez en escena el 8 de marzo de 1978, con motivo de la conmemoración del Día internacional de la Mujer en el Teatro Caupolicán de Santiago. Fue creada por el conjunto folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, como acto de repudio y denuncia en dictadura, "utilizando la cueca y una puesta en escena de extrema austeridad como instrumento de agitación de la memoria". Una mujer sola, con zapatos negros, falda negra, blusa blanca y un pañuelo blanco, baila la cueca sin su pareja, sin su padre, sin su hijo... Cueca sola, que rehúye de toda espectacularidad visible en la cueca tradicional. No hay coqueteo, el hombre no sigue a la mujer, la mujer no es seguida ni acompañada por su hombre, no hay cortejo ni compañía posible, "ella baila sola", con el retrato de su esposo, padre o hijo pinchado en su corazón.

Y este acto de resistencia corporal, política y social, deviene *performance*, tomando la definición que Diana Taylor, directora del Instituto Hemisférico de Performance y Política de New York, propone: "Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas (...) En un nivel, la performance constituye el objeto/proceso de análisis de los estudios de performances, esto es, las diversas prácticas y eventos como danza, teatro, rituales, protestas políticas y entierros" [9]

La cueca sola fue vista masivamente en mi país en el año 1988 (año del plebiscito), en la propaganda política televisada en la que los bandos existentes entonces, los que apoyaban la continuidad del "gobierno militar" votarían Sí, y los que querían que se terminara diríamos, NO. No más, Pinochet. Fue en el bloque a favor del No, donde por primera vez vi a estas mujeres cantar y bailar la cueca sola. Nunca lo olvidé, por todo lo que ese simple acto me transmitió a través de esa danza desoladora.
La cueca sola, se danzó en cada acto político de protesta de la época; para el acto masivo de asunción del primer presidente demócrata de la época, Patricio Aylwin (1990), en el Estadio Nacional, que fue centro de detención y tortura durante la dictadura; presenciarla en vivo, fue aún más contundente. La transferencia caló mis huesos y sentí la desolación de aquellas mujeres.

Este gesto corporal de gran fuerza resistente, ha sido pasado por alto en general en nuestras investigaciones y creaciones en el ámbito de la danza contemporánea, a excepción de aquel montaje del año 1988, realizado por Anne Carrie. Hoy, y desde hace algunos años, ha aparecido ante mí como un gesto fundamental de nuestra cultura, razón por la que la he incluido en este recorrido histórico a la vez que personal. Mirar esta cueca sola, instala una fisura, un problema e interrogante interesante de abordar en una futura investigación, tomando en cuenta sobre todo el sentido, la insistencia

8 http://bicentenario.bligoo.cl/content/view/971466/La-cueca-chilena.html#.V8TMnE197IU
9 D. Taylor, Hacía una definición de Perfomance, http://performancelogia.blogspot.cl/2007/08/hacia-una-definicin-de- performance.html

y la necesidad del ejercicio de la memoria en la danza como acto creativo, que emergió con fuerza, a partir de la conmemoración de los 40 años del golpe militar en el año 2013, a lo que me referiré más adelante.

Retomando la línea de relación entre danza y resistencia como representación en los 80, podría referirme a varias obras que se constituyeron como un gran gesto estético y político de la época, pero a modo de ejemplo me quedaré con A pesar de todo de Patricio Bunster y música de Víctor Jara. Bunster, luego de formar el Centro de Danza Espiral (1985) remonta esta obra, que estrenó durante su exilio en Alemania en 1975, debutando públicamente en enero de 1986 en el Primer Festival Víctor Jara. La obra expresa y sintetiza en 20 minutos la experiencia de Bunster durante el gobierno de Salvador Allende y el golpe, rescatando la figura del joven combatiente y la fuerza por luchar en contra de la opresión.

En *A pesar de todo*, entre otras obras de la Compañía de Danza Espiral, danzaron varios jóvenes que más tarde constituirían la llamada escena de los 90, la que coincide con el "retorno a la democracia". Algunos de ellos, luego de sumarse a esta resistencia colectiva aunada por las figuras de Bunster y Turner, quienes danzaron en actos políticos, concentraciones y diversas poblaciones en Santiago en plena dictadura, toman sus propios rumbos. Nuevos aires, nuevas creaciones auguraba esta nueva era de nuestro país donde los jóvenes creadores chilenos aportaron con significativas obras en un prometedor contexto político cultural. Es en esta década donde surgen diversas puestas en escena y compañías independientes que dan cuenta de lenguajes, poéticas y estéticas particulares que venían gestándose en los 80, diversificándose y consolidándose, entre ellos Nuri Gutés, Nelson Avilés, Luis Eduardo Araneda, entre otros. Así mismo, dieron cuenta de otras influencias que se sumaron a aquellas que provenían de la década anterior, como la de bailarines y coreógrafos norteamericanos quienes visitaron persistentemente nuestro país entre 1994 y el año 2001. Y nuevamente los franceses, pero esta vez desde una propuesta traída por el coreógrafo Claude Brumachon, director del Centro Coreográfico Nacional de Nantes, quien desde 1992 trabajó con bailarines y creadores de nuestra danza independiente y que en 1997 montó con ellos la obra *Los ruegos.*

Antes de referirme a *Los ruegos,* quiero señalar que en los inicios de los 90, periodo que políticamente se llamó de "transición a la democracia", se estrenó la obra *El sótano* (1992), de Luis Eduardo Araneda, la que presencié en el momento de su estreno cuando yo era estudiante de danza. Araneda, en una entrevista que dio en una radio local a propósito del remontaje de esta obra en el año 2015, señaló que "*Sótano* surgió (...) cuando un grupo de jóvenes bailarines comenzó a experimentar en torno a la danza. Se reunían precisamente en un "sótano", en cualquier espacio donde pudieran ensayar. El objetivo era crear un lenguaje en donde fuese posible transmitir la violencia de la dictadura y las ansias de cambio de la transición a la democracia"[10].El artículo además señala el punto de vista del bailarín Carlos Rivas, quien fue parte del remontaje de la obra en el 2015: "Los elementos más importantes son el contexto político. Hay que pensar también que el contexto social no les permitía a los intérpretes formarse cómo nosotros lo hicimos y es muy importante el trabajo que ellos realizaron con Sótano en los 90 porque habla mucho de las frustraciones de esa época".[11]
En cuanto a la obra de Araneda, tuvo una importante repercusión en su época. Su puesta en escena

10 D. Taylor, Hacía una definición de Perfomance, http://performancelogia.blogspot.cl/2007/08/hacia-una-definicin-de- performance.html
11 http://radio.uchile.cl/2015/12/14/sotano-un-descenso-a-la-danza-de-la-dictadura-y-transicion/

y lenguaje, daba cuenta de una particularidad estética que Araneda mantiene hasta el día de hoy. Así mismo, la Compañía de Danza Independiente, Danza en Cruz, dirigida por Valentina Pavez y Rodrigo Fernández, desde sus inicios (1994) y hasta hoy, han dedicado con un fuerte compromiso, gran parte de su trabajo coreográfico al tema de la memoria en torno a la historia reciente.

Es importante señalar que no todas las compañías y obras tomaban el tema de la dictadura y la violencia en Chile a principios y durante los 90, posteriormente y hasta el día de hoy. Muchas de ellas (Nuri Gutés, Elízabeth Rodríguez, Carmen Beuchat, entre otras), tenían modos distintos de abordar la danza, y en cada uno de estos casos, existía una propuesta de lenguaje, y puesta en escena que se desmarcaba a grandes pasos del contexto político, abordando de manera más precisa problemáticas propias de la danza como disciplina y desarrollando un lenguaje autoral que se reconoce en sus obras hasta el día de hoy.

Los ruegos (1997)

Fue a partir del lenguaje y estética del coreógrafo Claude Brumachon y del impulso de un grupo de bailarines chilenos que se creó la obra *Los ruegos*. En 35 minutos, la obra alude a parte de nuestra historia reciente, indagando en las fracturas sociales, familiares y personales derivadas a partir del golpe militar de 1973, proponiéndose el rescate de la memoria. Fruto de este proyecto, es que se conformó la compañía chilena independiente, Movimiento (1997).

"La obra se levanta como un ruego: el grito doloroso de un pueblo que necesita sanar las heridas de su pasado. Escénicamente, esto se traduce en una composición de cuerpos que, haciendo uso de un lenguaje muy vital y energético, se ausentan, se reencuentran, dialogan, disputan, se sostienen."[12] Este colectivo se vuelve a reunir en el 2014 luego de disolverse el 2008, a propósito del remontaje de esta obra en el contexto del Programa Patrimonio de la Danza, impulsado el 2014 por el Área de Danza del CNCA[13]. Esto, por ser reconocida entre sus pares como una obra fundamental de la década de los 90 y que al ser remontada 17 años después, vuelve a cobrar vigencia. En palabras de sus intérpretes: "Es por esto que la presentación adquiere mayor sentido. Sobre todo si se refiere a las temáticas que aborda el montaje. Los ruegos incita a la reflexión sobre las fracturas familiares y personales, que si bien en su estreno estaban ligadas al golpe militar de 1973, en esta oportunidad se manifiesta la vigencia de las demandas sociales y políticas (...) y las grietas de proceso de democratización del país".[14]

12 http://radio.uchile.cl/2015/12/14/sotano-un-descenso-a-la-danza-de-la-dictadura-y-transicion/

Fotografía: Alonso Alarcón

Carne de Cañón del Colectivo de Arte La Vitrina (2003) a 30 años del golpe militar. Carne de Cañón (2013) a 40 años del golpe militar.

Cada 11 de septiembre en Chile, se conmemora el golpe de Estado a través de diversas manifestaciones. Pero en particular, el 11 de septiembre de 2013, se instaló con fuerza y recurrencia, el tema de la memoria histórica. Desde diversos sectores sociales, así como gubernamentales y el artístico, se dio cuenta de esta recurrente necesidad de recordar, de conmemorar. Volver, una y otra vez, sobre aquellos acontecimientos que han dejado una huella indeleble en nuestra manera de ser y estar en nuestro país, de relacionarnos, e intentar construir un presente que nos permita convivir con esa fractura que hoy varias generaciones compartimos, es para mí, como para muchos otros, una necesidad, una responsabilidad, un tema pendiente a nivel nacional y judicial.

Sé que para algunos, incluso a veces para mí, este es un tema tedioso y me pregunto acerca del sentido de insistir en mirar este pasado en particular, y pienso en las obras que lo han hecho y siguen haciéndolo. Acaso ¿no podemos olvidar?, ¿no se debe olvidar? Y también me pregunto por qué hablar de estas obras y no de otras tantas inscritas ya en nuestra historia. Mi cuerpo, mi memoria, las quiere soltar, pero el cuerpo es nuestra materia prima de la danza, aquel donde se despliega nuestra vida, nuestra memoria, a ratos de modo fragmentario, subjetivo, con vacíos, y otras de manera clara y elocuente, dando cuenta, queriendo o no, y según el sujeto, de sucesos traumáticos que marcan nuestra historia y nuestra memoria, lo que así se expresa en este recorte de obras que he venido exponiendo.

"En el año 2003, con ocasión de los 30 años del golpe militar, el Colectivo de Arte La Vitrina montó la obra *Carne de cañón*, instalando en el medio de la danza contemporánea, una manera particular de encarnar los acontecimientos en sus cuerpos y puesta en escena. Fue una obra impactante en la que este grupo de artistas logró consolidar un lenguaje que venía trabajando hace más de 10 años, en el que aquel modo de representar e interpretar se constituyó en un referente para un sector importante de los jóvenes bailarines, creadores y espectadores, produciendo a su vez, una importante resonancia entre sus pares".[15]

13 http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/12/15/vuelve-a-presentarse-en-chile-la-aclamada-obra-de-danza- contemporanea-los-ruegos-de-claude-brumachon/
14 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile

Además de los acontecimientos acaecidos en nuestra sociedad producto del golpe de Estado, "La obra expresa (...) las contradicciones en las que incurre una sociedad que percibe toda transformación como una amenaza, frente a la cual el poder reacciona ferozmente contra los más débiles, convenciendo incluso a algunos de ellos que tal transformación es imposible".[16]

"Los cuerpos de los intérpretes, así como de los músicos que en ocasiones también danzan, dan cuenta de esto a través de la versatilidad interpretativa, conduciéndonos a los espectadores a transitar por diversos estados emocionales y anímicos, muchos de ellos contradictorios, que nos hacen sentir en carne propia aquello que aconteció. 10 años más tarde, y con ocasión de la conmemoración de los 40 años del golpe, la obra ha sido remontada tal cual fue creada en el 2003, mostrándonos que ni las heridas, ni el horror, han sido sanadas a pesar de las «políticas de reparación» y de las «políticas de la memoria», las que se instalan bajo un formato oficial que de alguna manera ha dejado a la justicia en un
segundo plano".[17]

Esos cuerpos danzantes, con su fuerza performativa, vuelven a interpelarnos a no olvidar. Y tal como el 2003, abren la obra al final de la función para compartir experiencias íntimas de algunos de los intérpretes hacia el público, quienes al fin de la obra se encuentran dispuestos en un círculo, donde poco a poco, el público, ahora parte de la escena, comienza tímidamente y de manera voluntaria, a compartir sus historias guardadas en lo más íntimo de sus cuerpos y su memoria, que parecieran haber quedado atrapadas durante muchos años para quienes pasaron por aquella traumática experiencia, convirtiéndose la obra en un dispositivo que genera las condiciones donde es posible compartir colectivamente. Sí, esta obra hace posible ese encuentro, generando un giro importante en los modos de construir comunidad con el espectador.

Memoria compartida (Lorena Hurtado)

La memoria, como obsesión consciente o inconsciente en contra del olvido, modo de nostalgia de un pasado y un futuro, forma de recuerdo fugaz, fragmentario e inasible; tales inquietudes respecto de la memoria fueron el punto de partida para la creación de esta obra que se desplegó a partir de la pretenciosa intención de comprender ese / este presente.
La obra no podía prescindir de su ligazón con los ámbitos temporales e históricos, ni con la incomodidad que estos muchas veces producen.[18] Estos aspectos, han sido una constante en mi proceso creativo e investigativo, que tiene como antecedente una propuesta del año 2000, *Quién es el enemigo, o el tiempo no juega a mi favor*, obra que realicé junto a la compositora Eleonora Coloma, quien también compuso la música de *Memoria compartida*.
Aquella obra concebida para dos intérpretes, se centraba en el discurso realizado por el Presidente Salvador Allende ante la Asamblea General de las Naciones Unidas, en el año 1972, en medio de las

15 http://www.elguillatun.cl/columnas/problematizando-la-danza/insistir-en-no-olvidar-danzar-para-recordar
16 http://www.elguillatun.cl/columnas/problematizando-la-danza/insistir-en-no-olvidar-danzar-para-recordar
17 http://www.elguillatun.cl/columnas/problematizando-la-danza/insistir-en-no-olvidar-danzar-para-recordar
18 Al respecto, algunas reflexiones sobre esta obra las publiqué en el artículo, "Memoria de un proceso creativo en Danza", A.DNZ. Revista del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, julio 2016, año 2, número 2, PP. 24-29

complejidades del proceso político chileno al que ya me he referido anteriormente. Aquel discurso instalaba en mi imaginario y sin duda el de muchos más, algo en lo que yo creía: una posibilidad, un deseo, una utopía, siendo también un bello poema, y por qué no, mirado desde ahora, una ficción. "Un país donde…", enunciado que resonó en nuestro sentir de creadoras, "Un país donde" todo estaba por hacerse, y que de alguna manera nos instalaba a creer e imaginar una especie de paraíso terrenal.

Junto con dicho discurso presidencial, se mezclaban textos de algunos de nuestros poetas como Gabriela Mistral. Estos textos y otros, dieron la rítmica y la melodía de la obra, en base a fragmentos de palabras, poemas, números, silencios, cambios tonales de la voz de Eleonora Coloma y la interpretación de Lorena Hurtado. La obra, como las otras descritas en este trabajo, deseaba traer a ese presente, un imaginario que resonaba también en muchos más habitantes de este país que vivieron el golpe desde nuestra vereda o la de nuestras familias, intentando escrudiñar a través de aquel discurso, ese pasado que a nosotras, inconscientemente se nos trasladaba de lo verosímil a la tragedia posterior.

La repercusión que tuvo ese trabajo fue mínima. Pocas funciones, no había entonces contexto para plantear, ni en términos de temática ni en términos estéticos, la puesta en escena de esta obra, que escapaba a las convenciones artísticas de la época. El trabajo lo concebimos a manera de instalación; casi prescindía de la "música", es decir, lo que se entendía convencionalmente por ella; tenía varios objetos dispuestos en la escena: un metrónomo, 11 botellas de leche de los años 70 a medio llenar, una cortina lateral de telas blancas, rojas, azules y láminas de cobre; una colección de libros empastados que se utilizaban a manera de pila, línea, barrera; una iluminación minimalista. Todos elementos que dialogaban con las propuestas vocales y corporales de las intérpretes, mínimas también, en donde los colores de nuestra bandera, blanco, azul y rojo transitaban por toda la obra. Luego de presentarse en tres espacios, la obra se guardó. Aquello sin embargo, que entonces pudo parecer un paréntesis o un ejercicio de cultivo de la nostalgia en medio de un contexto absolutamente otro, años después fue una pieza más en medio del empeño por tratar de resituar la memoria y sus relaciones con el oficio de la creación artística.

Años más tarde, otro hecho vino a capturar esa continua visita al pasado como ejercicio de memoria en la creación artística chilena; la creación del Centro Cultural Gabriela Mistral, un lugar para las artes, para el ejercicio de la memoria y la creación. En septiembre de 2012, la programación de este centro cultural abrió una convocatoria para trabajos de danza y teatro que reflexionaran en torno a los 40 años del golpe de Estado en Chile (sí, una vez más), para ser presentados durante el 2013. Postulé entonces una propuesta que había comenzado a gestarse a principios del 2012. Seguía dando vuelta en mí, a pesar de haber hecho algunas obras de otra índole, la obsesión por mirar una época trágicamente terminada y otra época, la de ese momento (2013), que sólo despertaba dudas e incomodidad.

Entonces me propuse volver a mirar este imaginario de país que con 20 años de democracia formal y cumpliendo su bicentenario, parecía más dado a la celebración pirotécnica que a la reflexión serena sobre su historia y su memoria. Se trataba de un desafío para trabajar y reflexionar en torno a la memoria, tanto histórica como individual (subjetiva). Entonces, me propuse tensionar la visión de dos generaciones con la finalidad de crear una perspectiva distinta a los trabajos que se habían venido realizando en torno al tema. Quería sacudirme de cuerpo mi manera de recordar y expresar ese pasado, aunque no sabía muy bien el cómo.

El contexto era otro, yo era otra, y entrar en esta relación dialógica generacional con otros, a través de la danza, era una nueva incertidumbre donde se sumaban a todo esto las repercusiones del movimiento estudiantil del año 2011 en Chile. En las marchas estudiantiles del 2011, el cuerpo fue protagonista de este malestar social, emergiendo con fuerza su presencia en las calles, escenario fundamental para su expresión, luego de varios años de un cierto letargo ciudadano, de una especie de silencio. ¿El cuerpo de Chile había despertado de un largo sueño anestesiado?

Respecto del cuerpo, Nelly Richard, crítica cultural y ensayista chilena, afirma:

"…El cuerpo es un agente material de estructuración de la experiencia que habla distintas lenguas a la vez: es productor de sueños, transmisor de los mensajes que emite la cultura, animal de rutinas, máquina deseante, depositario de memorias, actor en representación de poder, trama de afectos y sentimientos, etc… Por ser una zona limítrofe –dividida entre la biología y la sociedad, la pulsión y el discurso, lo sexual y sus categorizaciones de género, la biografía y la historia, etc., el cuerpo humano obedece las fronteras de sentido que la discursividad social prescribe como normalidad o bien se estrella contra ellas." [19]

En *Memoria compartida* no se recuerda entre pares los sucesos pasados en torno al golpe militar y sus consecuencias posteriores, acá fueron 3 jóvenes intérpretes que entonces bordeaban los 25 años, invitados a tensionar, cuestionar y compartir sus perspectivas con las mías. Algunos de ellos vivían con más cercanía y otros con más distancia, los sucesos que marcaron nuestra historia reciente.

Entonces, la obra buscó generar cruces de experiencias a través de la puesta en escena, donde fue surgiendo una reflexión respecto de quiénes somos, cómo nos construimos, y a partir de esto, qué nos mueve a hacer lo que hoy hacemos como sujetos en la trama país, apareciendo una conciencia respecto de los contextos y cruces que se articulan desde un lugar amplio y general, como es nuestra historia reciente, donde el mapa de Chile dibujado con tiza fue central en la escena, y el cuerpo presente y concreto fue el encargado de expresar y traducir esa experiencia de memoria, que fue a la vez formal, difusa, inasible, cambiante, fragmentaria, discursiva, borroneada, construida e intentó también ser deconstruida.

Memoria compartida tensionó mi mirada como autora que recuerda, memoriza, elige y traduce, lo que en algún punto representa también a parte de mi generación. Y rastrea con o sin querer, dichos, recuerdos y experiencias de mis padres y abuelos que consciente o inconscientemente me fueron transferidos. De este modo la obra fue abriendo distintas capas de significado, a partir de la relación dialógica que se generó con los intérpretes, quienes por una parte tradujeron recuerdos respecto del acontecer "histórico", también posiblemente heredados e interpretados.

Fue esta misma "nueva generación", la que a través de la ocupación de la calle hacía saber su malestar y reclamaba otra forma de participación y derechos en los diferentes ámbitos de la vida social del país. Reclamaban por otro país y sus problemáticas y frustraciones eran indiscutiblemente otras.

A la hora de crear esta obra, que quiso ser a mi manera, pero que finalmente emergió de las reflexiones entre generaciones distintas y distantes, nos obligó a instalarnos en lugares de permanentes tensiones,

19 N. Richard, Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007, P. 78

proceso que nos dejó con una Memoria compartida inacabada. Otro aspecto interesante que emergió en este proceso, fue la posibilidad de interrogar desde el cuerpo, a la vez el recuerdo y el olvido, surgiendo en este tránsito valiosas subjetividades relacionadas con las experiencias de cada uno de los intérpretes, encontrando cada uno un sello personal que se tradujo en sus particulares modos de crear y situar el cuerpo en la escena. En este proceso creativo observé a una generación que intenta cambiar nuestro relato y nuestro hacer, regalándome una otra posibilidad de mirar la historia, la danza y la memoria.

Para concluir quiero dejar situadas algunas interrogantes, que han surgido del proceso de investigación reciente de la danza entre los años 2000 -2015, investigación que por supuesto desplaza con bastante distancia la primera investigación en torno a la danza independiente entre 1970 y 2000 y que en esta ponencia he presentado un recorte de ese periodo en un modo particular en la creación entre memoria e historia. ¿Cómo volver a mirar nuestra historia a partir del desarrollo de la danza reciente? ¿Cómo esta mirada se entrecruza con el malestar reinante en nuestra sociedad? Este malestar, lo sabemos, no es exclusivo de Chile. Lo vivimos simultáneamente en Brasil, en México, en Europa con el problema de los refugiados, es decir y usando un término complejo, el malestar se ha globalizado. ¿Síntoma, toma de conciencia?

Y también dejar instalada la pregunta por la memoria. ¿A qué refiere? No se trata, ya lo sugerimos al inicio de este trabajo, de establecer una relación o una posición arbitraria respecto de la validación de la propia experiencia como un ejercicio de memoria auto remitido. ¿De qué modo volver a relacionarnos con la memoria más allá de una posición particular que puede ser legítima pero quizás insuficiente como elemento de comprensión de nuestro presente?
Y respecto de la cueca sola, sólo decir que mientras no exista justicia para aquellas mujeres, y para los familiares de los detenidos desaparecidos en Chile, esa cueca se seguirá “bailando en soledad”.

Referencias:

G. Alcaíno - L. Hurtado, *Retrato de la Danza Independiente en Chile 1970 - 2000*, Editorial Ocho Libros, Santiago de Chile, 2010

J. Cercas, *El Chantaje del Testigo*, El País, Madrid, 26 de diciembre de 2010, edición digital.

M.J. Cifuentes, *Historia Social de la Danza en Chile*, Lom Ediciones, Santiago 2007

L. Hurtado, *Insistir en no olvidar, danzar para recordar*. www.elguillatun.cl
N. Richard, Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007.

D. Taylor, *Hacía una definición de Performance*, http://performancelogia.blogspot.cl

Cansar el archivo: danza y reconstrucción

Por Loreto Caviedes Jeria[1]

En esta oportunidad, quisiera compartir algunas reflexiones derivadas de una investigación en danza realizada por el núcleo creativo Co-inspirantes, agrupación interdisciplinar a la cual pertenezco. Co-inspirantes nació el año 2015 a partir de una residencia artística que obtuve en nave, Centro de Creación y Residencia (Santiago, Chile). Para dicha instancia, reuní a un grupo de creadores –bailarines, actores, filósofos y literatos– interesados en la investigación en danza tanto desde su teoría como desde su práctica.

Nuestra primera investigación se inscribe en la temática del archivo, una de las preocupaciones más relevantes en el campo de la danza contemporánea durante los últimos quince años[2]. Para esta creación, nos preguntamos por el archivo no sólo con un interés patrimonial (qué y cómo conservar algo) sino sobre todo con un interés creativo, es decir, de qué maneras el archivo sirve para reflexionar sobre la propia práctica de creación. En este caso, entonces, consideramos el problema del archivo como excusa para crear una nueva *performance*, gesto que posee un sentido metodológico

1 Titulada en danza con mención en pedagogía de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile. Su trabajzo artístico se ha desarrollado en el ámbito de la danza contemporánea, la performance y el teatro.

2 Me refiero a la discusión acerca de la ontología de la danza y su condición de "arte efímero". Para esta discusión, consideramos sobre todo los aportes de Lepecki, André. "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza". En Isabel de Naverán y Amparo Écija (eds.), Lecturas sobre danza y coreografía. Madrid: Arte, 2013; y Schneider, Rebecca. "Los restos de lo ezscénico (reelaboración)". Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza. Isabel de Naverán (ed). España: Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre, Mercat de les flores, 2010.

Fotografía: Estefan Soto

Fotografía: Javiera Gutierrez

y artístico en sí mismo.Por esta razón, la investigación tuvo como motor la elaboración de una metodología de creación y la posterior elaboración de una puesta en escena.

Nuestro proyecto se titula *Cenit*, nombre que hace referencia a la obra de danza contemporánea *Zenith*, creada el año 2012 por la española María Campos y el libanés Guy Nader en Europa. Nuestra única aproximación a esta pieza ha sido un tráiler de tres minutos encontrado en YouTube, una breve reseña en la web y posteriormente una entrevista a sus creadores vía Skype. La experimentación gira en torno a los conceptos *archivo y cansancio*, a través de los cuales pretendemos reexaminar las posibilidades creativas de *Zenith.*

Hemos interrogado estos términos mediante preguntas concretas: ¿cómo y con qué soportes podemos elaborar un archivo de una pieza de danza que no hemos visto? ¿Qué posibilidades creativas ofrece la indagación en el archivo? ¿Cuál es el límite entre "original" y "copia", si es que cabe llamarlos así? ¿Qué significa cansar un archivo? ¿Qué queda cuando se ha cansado el cuerpo y la técnica de aquel original? ¿Cuáles son las implicancias de trabajar, desde Latinoamérica, con el archivo de una obra de danza europea?

A partir de estas interrogantes, construimos una matriz metodológica que, si bien fue motivada por el trabajo con la pieza *Zenith,* especulamos que puede ser empleada para exploraciones similares con otras obras de danza.

A continuación, describiré brevemente esta serie de pasos metodológicos.

(1) Para comenzar, se definió el objeto de estudio, en este caso, la pieza de danza Zenith. Ahora bien, no la seleccionamos por el espacio geográfico ni por la época en que fue creada o concebida, sino porque se trata de una pieza de danza contemporánea que se pregunta por el cuerpo y su estatuto en la danza; además,
nos interesaba el hecho de que ningún miembro del equipo de trabajo la hubiera visto ni a través de video ni tampoco de forma presencial. (2) Luego, se contactó y entrevistó a sus creadores e intérpretes, con el objetivo de lograr una aproximación a la pieza mediante sus relatos. Con la entrevista, se intentó capturar la perspectiva subjetiva de los mismos creadores/intérpretes respecto de la metodología de creación, sin pretender objetivizar ni capturar lo que "realmente" habría sido la obra, sino, más bien, buscando abrir e indagar en nuevas perspectivas que emergieran de ella. (3) El material obtenido en la entrevista fue organizado en una tabla gráfica.

Para su elaboración, se definieron: 1. Los *conceptos* centrales; 2. Las *técnicas* correspondientes a cada concepto y 3. Un *ejercicio de incorporación* de dicha técnica a través de secuencias de movimiento.

Hasta este punto, habíamos hallado una metodología para reconstruir una pieza de danza que no habíamos visto. Es, entonces, en esta etapa donde se incorpora el concepto del cansancio. Nuestra propuesta es que, en términos metodológicos, el cansancio es una forma de evidenciar y enfatizar la idea de que no es posible concebir una "original" estable, y que esa misma imposibilidad aporta el combustible necesario para seguir explorando esa diferencia del "original" respecto de sí mismo. Especialmente en una obra como *Zenith,* en la que el cuerpo debe ejecutar movimientos pautados según conceptos establecidos, con el uso de un implemento (un palo de un 1.5 m que al cortar el aire genera sonido).

Una de las acepciones de "cansancio" es "desvío"[3], noción que entendemos al menos en dos sentidos: desvío del camino trazado (dimensión de la creación coreográfica) y desvío de la tarea productiva (dimensión de la ejecución física). Es decir, (4) se cansa la técnica corporal trabajada en *Zenith*, en el sentido de desvío de la original y de las tareas a ella asociadas. Uno de los modos de lograrlo es a través de la insistencia en esas formas, insistencia que deriva en un desgaste y en un desvío. Así es posible llegar a un nuevo territorio, un paisaje corporal desconocido.

Las razones de lo anterior se encuentran en el mismo concepto de cansancio, que los filósofos Peter Handke[4] y Byung-Chul Han[5] han trabajado con respecto a la norma social. Desde sus perspectivas, el cansancio es un lugar de radical apertura de los seres, un territorio inédito, un sitio ajeno a la lógica productiva que guía la actividad humana en la sociedad actual. Territorio, por tanto, altamente político, toda vez que supone una reconfiguración de los sujetos dada por una particular "accesibilidad": "El cansancio abre, le hace a uno poroso, crea una permeabilidad"[6], es decir, permite acceder a nuevas formas de relación consigo mismo y con los otros.

Una vez halladas las directrices metodológicas, nos involucramos en la elaboración de la puesta en escena de *Cenit*, la que se asimila, inevitablemente, a la metodología de creación. Describiré de manera sintética la estructura escénica elaborada. En *Cenit*, presentamos la pieza "original", que ya no existe, que es imposible de "rescatar" del pasado para llevarla al presente (o sea, "reponerla"). Luego, montamos la reconstrucción de la pieza, en donde se pretende reflejar la pieza original de una forma analítica, a partir del trabajo sobre los conceptos y técnicas que la guiaron. Producto de ello, se cuestiona el estatuto del "archivo" como documento escénico, para después sometérselo a las operaciones del cansancio. En el ejercicio de cansar la técnica de la pieza original y extremar las fisicalidades de los bailarines se espera arribar a un nuevo paisaje corporal.

3 En Corominas, Joan y Pascual, José. Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico, t. II. Madrid: Gredos, 1980, se lee: "CANSAR, del lat. CAMPSARE 'doblar (un cabo) navegando', 'desviarse (de un camino)' [...] probablemente pasando por la idea de 'cesar (de hacer algo)'" (809).
4 Handke, Michael. Ensayo sobre el cansancio. Madrid: Alianza, 2006.
5 Han, Byung-Chul. La sociedad del cansancio. Barcelona: Herder, 2012.
6 Handke, Michael. Ensayo sobre el cansancio. Madrid: Alianza, 2006, pp. 50 y 66

Hemos pretendido que la estructura global de *Cenit* ponga en cuestión tanto la versión "original" como la "reconstrucción", la cual no es una imitación ni falsificación del "original", y hasta cierto punto tampoco se alimenta de ella. André Lepecki sostiene que en danza contemporánea "se recrea no para fijar una obra en su posibilización singular (originaria), sino para desbloquear, liberar y actualizar las numerosas composibilidades e incomposibilidades (virtuales) de una obra, que la instanciación originaria de la obra mantuvo en reserva, virtualmente".[7] Para esto, al final de la obra, una vez que se ha mostrado ambas versiones, se le pregunta al público cuál final quiere ver: si el de la pieza *Zenith* o el de *Cenit*. De esta manera, se le da vida al ejercicio de reconstrucción, pero sólo en virtud de su desestabilización, es decir, se lo vuelve performático e indeterminable, ya que es el espectador quien decide de qué forma acaba la pieza.

Por último, no es posible pasar por alto el hecho de que este ejercicio metodológico está cruzado por un conflicto geopolítico entre el lugar de la producción del saber por tradición, el así llamado "primer mundo", y su recepción e interpretación desde Latinoamérica. Al parecer, la idea de cansar el archivo –no sólo en este caso– difícilmente pueda soslayar tal condición. En este sentido, la metodología presentada bien podría considerarse como una herramienta que contribuye a pensar las maneras de deconstruir el archivo de la danza, considerando su lógica de producción centro-periferia. Esta deconstrucción tiene implicancias no sólo en relación con los modos de elaborar o de utilizar un archivo, sino también en relación con la forma tradicional en que la danza ha concebido el cuerpo, concepción que es, también, un ideal irradiado desde el centro. Por ejemplo, en esta línea es que podría adquirir nuevo sentido la idea de cansar la técnica en tanto paso metodológico. Este no es, entonces, un ejercicio que se aproxima con ánimo cultural o conservador al archivo: antes bien, propone una serie de pasos para intencionar su (inevitable) traición.

7 Lepecki, André. "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza". En Isabel de Naverán y Amparo Écija (eds.), Lecturas sobre danza y coreografía. Madrid: Arte, 2013, p. 65.

Bibliografía

Corominas, Joan y Pascual, José. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico, t. II*. Madrid: Gredos, 1980.

Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio.* Barcelona: Herder, 2012. Handke, Michael. Ensayo sobre el cansancio. Madrid: Alianza, 2006.

Lepecki, André. "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza". En Isabel de Naverán y Amparo Écija (eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía. Madrid: Arte, 2013.*

Schneider, Rebecca. "Los restos de lo escénico (reelaboración)". *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Isabel de Naverán (ed). España: Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre, Mercat de les flores, 2010.

El espectador invisible: un estudio sobre el uso de Facebook como plataforma para la difusión de la danza en México

Por Ana Farfán

Antes de que saliera a la luz el libro T*ales from Facebook*, de Daniel Miller (Miller 2011) los estudios sobre esta red como herramienta metodológica para las ciencias sociales representaban poco más que casos aislados. A partir de su investigación, donde desmitifica algunos puntos como la identificación de los usuarios de Facebook sólo con personas jóvenes, o la debilitación de la vida social a través de su uso, se han ido sumando nuevos acercamientos que buscan, por un lado, legitimar esta red social como portadora de información relevante y, por otro, profundizar en el entendimiento de sus mecanismos y efectos en la manera que tenemos de vivir con nosotros mismos e interactuar con los otros.

Para el 2010, según lo registra Miller en su artículo *"An Extreme Reading of Facebook"*, esta red social ya tiene 500 millones de usuarios y cerca de 60 millones de actualizaciones al día (Miller 2010); aunque no podamos saber en este momento qué porcentaje de las actuales publicaciones se relaciona directamente con la danza es interesante observar, como lo menciona Stephanie Miracle en su artículo sobre Pina Bausch y su público, que la danza ha sido un tema particularmente popular en el mundo virtual.

El video más visto, señala Miracle es *La evolución de la danza* de Jason Laippley **https://www.youtube.com/watch?v=dMH0bHeiRNg**. El video fue subido a la red en 2006 y actualmente ha sido visto 296,911,659 veces. "Este es sólo un ejemplo de los muchos videos «virales» de danza" (Miracle 2012). La viralidad de un video actualmente es posible, en gran medida, gracias al carácter expansivo de las redes sociales, en especial de Facebook, la cual se ha posicionado como el segundo sitio en la web más visitado del mundo, sólo después de Google. Según la revista Forbes actualmente en Mexico el 98.2% de los usuarios de Internet utiliza Facebook; lo cual pone a este país por encima de Estados Unidos, Rusia y otros, que hasta hace poco sostenían las cifras más altas.

La presencia de la danza en Facebook y su difusión acelerada por medio de los usuarios de principio arroja preguntas sobre cómo se vive el cuerpo virtual y el rol de la danza en este proceso. Y es que debido a que la digitalización promueve una profusión de imágenes del cuerpo, y últimamente del rostro "única parte de nuestro cuerpo que no puede ser vista directamente por nosotros" (Lucía Ruenes), la relación entre el cuerpo que el usuario ve en la pantalla y su propio cuerpo necesariamente ha vivido una transformación. El video mencionado arriba sugiere que la información en estas redes sociales tiene mucho que ver con el "entretenimiento", es decir, con el olvido, con dejar la atención so-

brevolando superficies, pero ya que este video presenta una serie de pasos de cultura pop, a lo que irónicamente titula "Evolución de la danza", parece que también funciona como detonador de la memoria, pues se aloja ahí donde el usuario puede recordar. Aquí vemos el cuerpo como archivo, las maneras de moverse del heavy metal a Michael Jackson, de Elvis Presley a YMCA por mencionar un par; aquí el usuario reconoce los pasos que hace el cómico, y se identifica con ellos porque los hizo o los vio en algún momento de su vida. Lo que se publica y sucede en Facebook es una extensión de lo que se vive, pero también de lo que se carece; y una de las privaciones quizá viene de lo que se sacrifica en cuanto a vida y experiencia del cuerpo por estar horas frente a una pantalla. No es extraño así que la danza sea uno de los temas predilectos en los videos que recorren los circuitos de este tipo de redes sociales.

En este contexto es interesante revisitar lo que Alain Badiou en su libro *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro* apunta como un cambio drástico en la dicotomía de las categorías cuerpo vs. mente que había sostenido y promovido el mundo occidental hasta la revolución digital. Según Badiou, si bien la categoría de cuerpo antes se contraponía a la del número, en tanto que este representaba la razón, actualmente ya no es posible hacer esa división, pues a partir de la imagen digital, el cuerpo es él mismo una combinación binaria, una estructura de ceros y unos (Badiou 2005). El cuerpo en tanto imagen en Facebook se convierte en algo no sólo formado de números sino rodeado de un contexto que tiene como base lo cuantificable: cuántas veces ha sido visto un video, a cuántas personas les gusta, cuántos comentarios genera. Es así como también las nuevas genealogías que promueve este mundo digital a través de Facebook están en buena medida relacionadas con el número en tanto que una parte de las invitaciones de "amistad" que enviamos o recibimos responden a complejos logaritmos basados en usos y frecuencias. Nada, quizá, más alejado de este tipo de experiencia del número que la danza, pero precisamente por eso llama la atención su presencia en este contexto.

Fotografía: Alonso Alarcón

Por estas y otras razones es probable que Miller haya propuesto que para entender la profundidad de los cambios debidos a Facebook es necesario abandonar los paradigmas de la sociología, para pasar a los de la antropología (Miller 2010). Para él, Facebook propone una pregunta que tiene más que ver con el entendimiento del ser humano (y aquí incluyo su cuerpo) que con el de la sociedad. Ahora bien, ¿qué rol juega la danza y su difusión en esta pregunta? ¿Hasta qué punto existe un público virtual de ella? ¿Cómo se difunde en la red y es percibida por gente no relacionada con ella directamente?

Para obtener la información que comentaré en este trabajo me propuse seguir las dinámicas de la propia red social y hacer un trabajo de recopilación de datos a la manera del etnógrafo (Ruiz 2014). Decidí que entraría cada tercer día a mi cuenta durante dos meses por una hora en busca de imágenes, videos y/o comentarios que me dieran luz sobre la difusión de la danza y su representación en Facebook. A la par que me propuse pasearme durante ese tiempo por los complejos circuitos de sus muros me planteé también guardar enlaces a manera de bitácora. Lo que explicaré más adelante es el análisis de esos enlaces, los cuales encarnaron para mí las líneas que yo percibí como patrones en la manera que la danza se presenta y representa.
Consciente de que la difusión de la danza trasciende cualquier gremio nacional o internacional, empecé a interesarme por describir qué sucede con la danza más allá de la gente involucrada directamente con ella. La segunda parte de la investigación, pues, consistió, en hacer una encuesta a estudiantes de danza e invitarlos a que a su vez invitaran a 5 personas a responder otra encuesta dirigida a personas no relacionadas directamente con la danza, pero amigos Facebook de ellos.

Rasgos generales de la difusión de la danza a través de Facebook. Un primer acercamiento

1.-Heterogeneidad
Lo primero que salta a la vista del comportamiento de la danza en esta red social es su carácter heterogéneo; la danza aparece como parte de la vida de las personas mostrando por lo tanto una variedad de estilos y contextos. La danza aparece en Facebook siempre atrás del nombre del perfil de una persona, grupo o institución, generando por lo tanto una movilidad en sus lecturas.
Es importante mencionar que de alguna manera esta convivencia conlleva un ejercicio de des- jerarquización, lo cual tiene un impacto afortunado para construir nuevos paradigmas en este arte, pues nos invita a mirar la gama de estilos y géneros con más soltura, y la percepción de la danza se complejiza en tanto que los elementos que contiene no sólo son más variados sino, también, se encuentran en constante cambio de contexto. O quizá este proceso de desjerarquización sea el resultado de un proceso de homogenización donde lo que importa no es si el extracto de un video es de tal o cual estilo sino que existe para ser publicado, para ser visto y apropiado por los usuarios de la red con "me gusta" o a través de sus comentarios. Entonces, ¿cuál es la relación de la danza escénica (entendida ésta como hacedora de obras consideradas de arte) y la danza en su contexto social y/o ritual en Facebook? ¿Es aquí pertinente esta distinción?

2.-Virtuosismo
Es importante mencionar que las jerarquías no están erradicadas por completo, y menos, al parecer, desde el ámbito de la gente directamente relacionada con la danza. Por ejemplo, el perfil que se hace llamar el más

grande de Latinoamérica es el llamado Só Balerinos (con 800 000 seguidores en Facebook a la fecha de agosto 2016). **https://www.facebook.com/sobailarinosrenato/?fref=ts**

Buena parte de lo que se publica en esta cuenta actualmente refiere niños y niñas realizando proezas en el género del ballet; la imagen que se promueve aquí tiene que ver sobre todo con el entrenamiento de los bailarines y lo "arduo" que puede llegar a ser convertirse en uno.
Me gustaría agregar que el virtuosismo es un rasgo predominante en Facebook no sólo en los videos de danza clásica sino en cualquier estilo. El cuerpo virtual-el cuerpo número, en esta versión de Facebook, es uno superdotado. Y es que esta red permite conjuntar en un solo repositorio todos esos gestos del cuerpo que trascienden lo posible y eso acrecienta el voyerismo.

3.-Mapas del tiempo y curadores
Otro rasgo del uso de Facebook que cabe destacar es el de la difusión de archivos históricos de la danza. Se divulga sobre todo a los íconos de diferentes tiempos: Makarova, Baryshnikov, Mary Wigman, entre otros. Y aquí conviene mencionar que Facebook es ya un archivo histórico sobre lo que se está haciendo y difundiendo de la danza actualmente. No he observado, sin embargo, que se divulguen videos de la historia de la danza mexicana con la misma frecuencia, me parece que no sólo hay menos material sino menos interés en su difusión. Por otro lado, es interesante observar que hay gente que ya se encuentra haciendo archivos de danza partiendo de temas diversos: videos de rituales, videos de danzas en contextos domésticos, etc; de alguna manera la posibilidad de archivar los videos que ofrece esta plataforma promueve el ejercicio de curaduría entre algunos usuarios. Quizá aquí suceda lo que Marshall McLuhan mencionaba en L*a galaxia Gutenberg* como una característica de las culturas audio táctiles, y es que en ellas no existe "El Libro" con mayúscula (como en las culturas visuales dominadas por la uniformidad y continuidad de la información) sino varios "libros" que reflejan perspectivas diferentes sobre un mismo fenómeno, en este caso estos "libros" estarían hechos de enlaces.

4.-Transterritoriedad
Es interesante notar que, tratándose de difusión de la danza a través de Facebook, se encuentra la lógica convivencia de los países que comparten la misma lengua; es así como, cuando se busca, por ejemplo, grupos de danza contemporánea, el buscador muestra perfiles sin importar el país al que pertenecen porque la lógica de su selección es la de una nomenclatura: grupos de danza contemporánea. En este sentido resulta difícil aquí hablar de difusión de la danza mexicana sólo en este territorio pues su difusión en Facebook implica una transterritoriedad que la conecta, al menos de entrada, con otros países de habla española. Esto genera una gran movilidad de perspectivas permitiendo que se conozca lo que está pasando "cerca y lejos", aunque quizá estas palabras ya no funcionen para un contexto como éste donde el espacio se ha desmaterializado y, más bien, lo que es relevante aquí es el punto de encuentro, el tema o arista que hace profundizar a los usuarios en sus intereses, con el riesgo latente de vivir esos mundos como los únicos que existen; más que riesgo: con la tentación de sucumbir a un solipsismo autocomplaciente, voluptuoso.

5.-Promoción de la actividad profesional
Según Barry Wellman con las redes sociales sucede un cambio en la noción de comunidad porque pasamos de ser comunidades relacionadas espacialmente a comunidades definidas por sus relaciones (Wellman, 1997). Es frecuente encontrar en los perfiles de los bailarines imágenes y videos que promocionan su trabajo. En varias ocasiones me han comentado que encuentran empleo a través de Facebook; no sólo porque se enteran de audiciones y eventos con oportunidades laborales sino, también, porque la red les proporciona más visibilidad. Algo parecido sucede con la gente que se dedica a la reflexión teórica en torno a la danza, la cual es una rama que no tiene tanta difusión pero que sí genera, según mi experiencia al leer los comentarios de los usuarios, los puntos de encuentro con otras artes. Otro rasgo que me gustaría resaltar es la oportunidad que tiene la gente de danza de exponer sus procesos de creación en Facebook, mostrando los andamios de este arte, anteriormente no accesibles para gente más allá de la involucrada en el proceso.

Tres perfiles expresamente dirigidos a la difusión de la danza

Dentro de la actividad de la comunidad dancística en lengua hispana se encuentran cuentas de Facebook que se dedican ex profeso a darle difusión a todas las actividades relacionadas con la danza. Menciono sólo tres de las varias que encontré enfocadas a la danza en México, aunque también difunden danza de otras latitudes, mi selección obedeció a su amplia cobertura y por su lugar de relevancia en el medio.

Danzadanceorg: Fundada en el 1992. En su perfil de Facebook cuenta con 40 469 me gusta. Su fundadora, Rocío Barraza, es pionera en el uso de redes sociales para la comunidad dancística. Fluir: se encuentra en línea desde el 2013, cuenta con 17,050 me gusta a la fecha. Cabe mencionar que entre los objetivos de este espacio además de difundir noticias es el de crear un espacio de reflexión. Danza Net: el perfil del primer canal de Televisión Online en México. Realiza trabajo de documentación y archivo de eventos relacionados con la danza. El perfil de Danza Net cuenta con 1894 me gusta, en realidad pocos para la importante labor que realiza.

El espectador invisible

Hasta aquí he esbozado los rasgos de un retrato necesariamente limitado y provisional de la relación entre Facebook y la difusión de la danza. La intención es que sirva para empezar a generar un debate en torno a este tema y sus posibilidades de enriquecimiento para este arte. Ahora bien, ya que parte de mi investigación se enfoca en empezar a cono-

cer a ese testigo que se entera vagamente de lo que pasa en la danza, que escucha rumores en los muros, quise realizar una serie de encuestas siguiendo la dinámica de Facebook. La encuesta fue lanzada a los alumnos de la Academia de la Danza en la Licenciatura en Danza Opción Multidisciplinar y recibí 32 encuestas respondidas. Una vez que les envié la encuesta les pedí que enviaran a 5 personas más otra diseñada para sus contactos que no estuvieran relacionados directamente con la danza, y obtuve 45 encuestas respondidas. De la primera encuesta: El 70% dice que la mayoría de lo que publican está relacionado con danza. El 90% dice que el formato que utiliza primordialmente es el video. El 90% se entera por Facebook de los eventos de danza a los que asiste.

Una de las respuestas más interesantes es la que dieron a la pregunta abierta: "En caso de seguir grupos de danza, bailarines y/o coreógrafos ¿podrías escribir el nombre de los 3-5 que tienen más impacto en tu opinión?" Pondré sólo 5 primeros ejemplos de respuestas pero el patrón se repitió a lo largo de los encuestados. 1) Grupo Corpo, Taller Coreográfico de la UNAM, A poco a poc, Nemián, MdMar; 2) Agite y sirva, 1 Day 1 Dance; 3) Javier Contreras, Tania Solomonoff y Fluir; 4) Danza Artistas-aliados, María Kotchenkova, Danza Revistamx, Ballet Boys, 5) Dimitrii Papaioannou, Jan Fabre, Mariinsky Theatre, Movement Research, Mercant des les Flors. Es interesante observar que sólo con algunas excepciones casi no se repitieron los nombres que los encuestados siguen en esta red, lo cual habla de su carácter heterogéneo más arriba señalado y también de que la figura de líder de opinión al menos para estos jóvenes apunta para lados muy diversos.

En la segunda encuesta realizada se encontró lo siguiente:

El 60% asiste a eventos de danza de manera esporádica, el 24% de manera regular y el 16% no asiste a eventos de danza. De los eventos de danza a los que asisten el 18% no se entera de ninguno por Facebook, el 52% de la minoría, el 30% de la mayoría. En la pregunta abierta sobre cuáles eventos eran los que más le gustaba asistir respondieron: ballet, danza contemporánea, folclórica, de todo, algunos mencionaron: trabajo de jóvenes, sin apoyo gubernamental, tradicional, tango, al aire libre, fandangos, entre otros. El 50% dice asistir a la minoría de los eventos que por Facebook anuncia su asistencia. El 90% dice haber compartido y/o comentado una publicación referente a danza.

En resumen: los estudiantes de danza utilizan Facebook de manera activa en relación con su profesión. Al menos esta generación de estudiantes, debido a su edad y, quizá, a su perfil multidisciplinario, presenta un buen ejemplo de mutifocalidad en cuanto a gustos e intereses. A diferencia del otro grupo, ellos sí se enteran por Facebook de los eventos de danza, y asisten. El video es el formato primordial de difusión; habría que ver qué porcentaje de la duración de esos videos se ve realmente. Hay un gran porcentaje de personas relacionadas de alguna manera con la danza que dice asistir a eventos Facebook que en realidad no asiste. Es también claro a través de las encuestas que la danza se comparte y difunde en la red por personas tanto directa como indirectamente relacionadas con ella.

Conclusiones/Nuevas preguntas

¿Podemos estudiar Facebook sin sentir que nuestro trabajo sólo genera más posibilidades para su comercialización? ¿Cómo estudiar esta red para darle una vuelta de tuerca y promoverla en función del mejoramiento de la comunidad dancística, y para ahondar en nuestro entendimiento del rol del cuerpo y su movimiento en el mundo virtual?

A través de Facebook vemos no sólo que la danza se

Fotografía: Alonso Alarcón

difunde bien en redes como ésta sino que ya hay un público virtual, donde la danza aparece en un sentido amplio de expresión, y donde lo escénico es sólo una parte. Dicho en otras palabras: la danza actualmente presenta, como nosotros, una doble vida; una virtual y otra material, no mediatizada, lo cual nos hace detenernos a revisar cual es nuestra relación con la danza en video y, sobre todo, cuál es la relación entre esas dos formas actuales de existir de la danza.

Facebook, finalmente, no está contribuyendo a la generación de nuevos públicos, al menos no de manera directa, pero sí está, más bien, generando y apoyando un público virtual. ¿Puede modificar esto nuestros formatos de distribución o se trata de revisar nuestra idea de la danza sólo o predominantemente como un arte material?

Facebook sigue siendo y será una plataforma controversial, pero su conocimiento permite la posibilidad de llevar una relación más crítica con ella. Por otro lado, el conocimiento de la vida virtual de la danza no va en detrimento de su vida material, por el contrario, enriquece y afirma la inaplazable necesidad de ésta última.

Facebook también deja ver que la danza contemporánea en México y lo que se está haciendo ya no responde a la nomenclatura de "grupos de danza contemporánea": están los colectivos y los llamados "proyectos", donde la danza es una disciplina más entre otras que los conforman.

Facebook también es el individuo creando su mundo a través de la información que publica y consume. Pero el mundo es siempre más vasto. Y lo es ya desde la presencia de un tercero que ve la foto que otro publica en tu muro; que lee una charla acalorada sobre la pertinencia o no de un premio de danza, que mira las denuncias de una disciplina artística

de luto por sus desaparecidos. El espectador invisible nos recuerda que esos límites se mueven constantemente y que Facebook es un eficiente medio de comunicación hacia diversas audiencias; que esta red es más que una conversación de voces que sólo uno reconoce; que, para nuestros "amigos" de Facebook que no están involucrados directamente con la danza como arte, nosotros somos los "líderes de opinión" sobre ella. Finalmente, parece que el usuario de las redes sociales como Facebook quiere, necesita ver su cuerpo en movimiento, un recordatorio de que aún cuenta con uno, para quizá, como diría TS Eliot, empezar a recordarlo todo.

Bibliografía

Badiou, A., 2005. *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro,* Buenos Aires: Manantial. Available at: http://documents.mx/documents/badiou-alain-imagenes-y-palabras-escritos-sobre-cine-y-teatro-fragmento.html.

Miller, D., 2010. An extreme reading of Facebook. *Polity,* pp.1–19. Available at: http://openanthcoop.net/press/http:/openanthcoop.net/press/wp-content/uploads/2010/10/Miller-An-Extreme-Reading-of-Facebook.pdf.

Miller, D., 2011. *Tales from Facebook,* Polity Press.

Miracle, S., 2012. Pina Baush y el público virtual. *Centrífuga: Revista de Investigación Dancística,* 5, p.76 p.

Ruiz, M.M., 2014. *El valor de la etnografía para el diseño de productos, servicios y políticas TIC,* México D.F.: Centro de Investigación e Innovación en Tecnologías de la Información y Comunicación. Available at: www.infotec.com.mx.

Colaboraciones

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo **editorialrcnd@gmail.com.**

Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

Danza experimental: un rompecabezas

Por Angélica Íñiguez

En una mesa de diálogo que organizamos en Guadalajara, en 2013, tuvimos una calurosa discusión en torno al tema de la danza experimental. Mi colega tapatía Georgina Gastélum y yo iniciamos una reflexión acerca de este fenómeno: nos preguntábamos si lo que en Guadalajara se llama danza experimental acaso podía tratarse de un género o un estilo. En el debate participaron creadores mexicanos y españoles. Los tapatíos afirmábamos que existía la danza experimental como movimiento, estilo o género, todavía no sabíamos qué, pero como un asunto aparte de la experimentación en la danza y como una configuración estética y artística particular; los mexicanos no jaliscienses y los españoles se mostraban escépticos y argumentaban que eso era absurdo, que la experimentación forma parte –decían– de todo proceso de creación.

Todos comenzaron a tomarnos en serio cuando explicamos que en las becas artísticas de Jalisco, durante algunas emisiones, hubo una categoría llamada "Danza experimental", al lado de las categorías "ballet clásico", "danza contemporánea" "danza folclórica"... Lo que, por otro lado, habla del poder legitimador de las becas.

Luego de este debate emprendí una investigación histórica y social acerca del tema y con el ensayo derivado de este proceso, me titulé de la Maestría en Investigación de la Danza (MID) del INBA El texto se llama "En busca de la libertad. Danza experimental en Guadalajara."

Para llevarlo a cabo tomé algunas metodologías existentes y confeccioné o adapté algunas otras. En una ciudad como Guadalajara donde la investigación de la danza es un terreno nuevo, es difícil acceder a las fuentes y los métodos hay que inventarlos, pero precisamente por eso la investigación se vuelve un proceso ricamente creativo. Así, utilicé las redes sociales, particularmente Facebook, como una de mis fuentes (algunos académicos lo llaman etnografía virtual): recurrí a la hemerografía, a bibliografía histórica local y a una vastedad de textos académicos en las disciplinas de las artes, las humanidades y las ciencias sociales que me proporcionaron mi tutora Dolores Ponce y mis profesores en la mid y otros más que me fui encontrando en el camino. Pero sobre todo acudí a mis fuentes vivas: los creadores, por medio de entrevistas, cursos y talleres –es decir mi experiencia corpórea junto a ellos– e incluso a los comentarios del público de la danza experimental que escuchaba en los pasillos de los teatros, pues intentaba, primero, buscar una definición.

Siempre he visto la investigación como un rompecabezas cuyas piezas se tienen que buscar en los lugares más obvios y más recónditos y a veces es necesario crearlas. Y encontrar o inventar una pieza no significa necesariamente hallar una respuesta, a veces lo que se encuentra son sólo preguntas.

Una de mis intenciones era saber si la danza experimental tapatía podía considerarse un estilo; luego entonces había que definir lo que es el estilo –más allá de ese *je no seis quoi* que puede identificar a cada artista. La investigadora del Instituto Smithsoniano de Washington, Adrienne L. Kaeppler, para estudiar las danzas polinesias, ha definido la noción de estilo en la danza como aquellos "patrones persistentes que se presentan en forma de estructuras de representación —que van desde sutiles cantidades de energía al uso de diferentes partes del cuerpo— acto reconocido por las personas que pertenecen a una tradición dancística específica" (Kaeppler, 2003).

Esta inmersión provoca, paradójicamente, un distanciamiento que permite diferenciar detalles mínimos que caracterizan a individuos, escuelas, grupos étnicos, culturales o regionales. Como lo que llamamos danza experimental en Guadalajara es reconocible por los locales y reúne patrones persistentes de energía, canon, estructura y estética reconocidos por su entorno inmediato, que pueden asociarse entre sí y separarse de otras expresiones, he considerado referirme a la danza experimental tapatía como un movimiento artístico y como un estilo. De manera que puedo imaginar y convertir en realidad, si lo decido, gracias al mundo wiki (vocablo hawaiiano que el mundo digital ha tomado para nombrar a un sitio web que puede ser construido por todos) que al googlear "danza experimental" las definiciones que aparezcan en Wikipedia y otras páginas sean:

> **Danza experimental:** condición de búsqueda que caracteriza a la danza en diversos lugares del mundo y momentos de la historia, que tiene como principal objetivo el rompimiento con las formas rígidas de la academia para explorar maneras autónomas de estar, expresar y vivir el cuerpo danzado.

Y, en una segunda acepción:

> **Danza experimental:** movimiento artístico y estilo de danza originario de Guadalajara, México, que nació en la década de 1980, y que ha tenido una evolución propia y se ha dado a conocer en diversos festivales dentro y fuera de México. Es una rama de la danza contemporánea que se rebela contra las estructuras académicas del ballet clásico y sin embargo toma sus raíces de él, basándose en la experimentación como principal fuente de conocimiento. Tiene influencias alemana y japonesa, a través de las propuestas de Alwin Nikolais y de la danza butoh y se ha constituido como un trabajo inter y transdisciplinario. Algunos de sus creadores más famosos son Lola Lince, Paloma Martínez, Pablo Serna, Gabriela Cuevas, Alfonsina Riosantos y el proyecto Pájaro de Nube.

Allí está la definición, pero por supuesto sólo era el principio. Los caminos que han tomado los creadores de la danza experimental en Guadalajara son fascinantes. Ir en busca de la libertad significa estar dispuesto a soltar los apegos y, en ocasiones, asumir riesgos costosos. ¿Por qué no quedarse mejor en la seguridad del hogar que se ha construido con los vocabularios académicos? Por su naturaleza de exploradores y una necesidad espiritual, estos artistas decidieron emprender sus propios caminos.

Como muchos saben, Guadalajara tiene una tradición importante en formación de bailarines de ballet clásico y también un público asiduo. Es una tradición muy distinta a la cubana, donde existe una audiencia conocedora que, por ejemplo, cuenta a coro los 32 *fouettes* reglamentarios. La tradición balletística de Guadalajara está ligada a una sociedad conservadora y pretenciosa, que paradójicamente en los años 40 se escandalizó con la llegada del tutú. Y la danza experimental es un movimiento artístico que surge en la esfera de la clase media alta tapatía, donde es común que el ballet clásico sea parte de la educación de las niñas. Un componente fundamental de la danza experimental es que la mayoría de las artistas que han conformado este estilo tienen sólidas bases de ballet clásico, a las que un día renunciaron y de las que renegaron para apostarle a la exploración de expresiones como la danza butoh y la experimentación personal construida de las maneras más diversas, para luego reconciliarse con ese lenguaje académico, reinventándolo para su danza.

Las dos licenciaturas que forman bailarines y coreógrafos de contemporáneo en Guadalajara incluyen en sus planes de estudio, las técnicas Graham, Limón y ballet clásico. Por lo tanto es entendible que si el término "danza contemporánea" estaba tomado por quienes hacían danza moderna y contemporánea y esto significaba repetir algunos esquemas del ballet, quienes buscaban salirse de estos parámetros, descontextualizarse más radicalmente, y encontrar otros modos de operar el cuerpo, no se sintieran identificados ni libres adscribiéndose a lo que la convención tapatía ha denominado contemporáneo.

Aunque la danza experimental es danza contemporánea, en el contexto tapatío forma un mundo aparte y ha logrado consolidarse, como dije, en un movimiento artístico y en un estilo.

Albores experimentales

En sus inicios, las pioneras de la danza experimental tenían especial interés en temas prehispánicos, pero no los abordaban partiendo de la tradición o el folclor, sino mediante la improvisación y la abstracción, dándoles todas las vueltas de tuerca posibles, evitando el fulgor y la diamantina, deshaciendo el verso, quitándoles los caireles a la rima, la métrica y la cadencia: el cuerpo formando líneas cortadas, con movimientos atacados, que rompían con la fluidez del ballet clásico y el faldeo del folclor.

En los albores de la danza que por necesidad expansiva se llamó experimental, estas pioneras trabajaron junto con escritores, pintores y músicos que hacían investigación etnomusicológica. En esa década la crítica social era otro tema de interés para la danza experimental.
Sin embargo, todas las generalidades y afirmaciones que puedo hacer sobre este movimiento tienen una excepción, lo que se vuelve una característica: la danza experimental tiene fronteras lábiles, está siempre en movimiento, va cambiando en su forma y no se deja atrapar. Por esta razón y por no poder hablar de herencias en línea recta, ni mucho menos de pureza, he tomado prestada la noción de "aire de familia" que propuso Wittgenstein en su filosofía del lenguaje y que la investigadora Sondra Horton ha usado ya en sus escritos sobre danza, para encontrar semejanzas y dar cabida a las diferencias en un mundo de posibilidades ricas y diversas.

Por otra parte, un rasgo esencial de la danza experimental tapatía es que acude a hibridaciones con otras disciplinas, como la literatura y la poesía.

Fue Lola Lince quien, a partir de un accidente que la inmovilizó durante largo tiempo, continuó el movimiento de la danza experimental, dándole un nuevo aire. Lince relata:

> El detonador de mi experiencia fue un ejercicio muy interesante, una suerte de laberinto hecho con sillas y los modos de transitar de una silla a otra por mi imposibilidad de moverme, Paloma me dirigió ese ejercicio, yo le iba proponiendo y ella era como mi directora artística, fue un trabajo con su guía y resultó muy impactante para el público y para mí muy significativo. *[Ídem]*

La pieza se llamó *Cicatrices* y contagió de ganas de búsqueda a otros artistas de la danza. Lince considera que con esa pieza comenzó a tomar forma su danza, pues "se salía de todos los cánones de los vocabularios académicos" y en cambio era el resultado de haberse escuchado a sí misma durante su postración tras el accidente, producto de sus reflexiones existenciales sobre la danza. Implicó un rompimiento al interior pero también hacia el exterior con el

academicismo y se convirtió en inspiradora definitiva de una nueva generación de bailarinas que, identificadas, inventaron su propio camino.

Influencias alemana, japonesa, Fluxus y Freud

La influencia alemana llega por dos vías a la danza experimental de Guadalajara, a través del legado de Alwin Nikolais y del butoh y, a su vez, ambos se nutren de la danza expresionista de Alemania, con Mary Wigman como su principal exponente, además de otros movimientos artísticos, como el dadaísmo y el surrealismo –que se nutren del psicoanálisis de Freud y Jung y sus ideas sobre el inconsciente y los sueños– y de Fluxus y su cuestionamiento al arte y a toda estructura. Los artistas de la danza experimental tapatía toman este bagaje, muy a su modo, lo desmenuzan y trastocan, insertándose así en la historia del arte moderno y contemporáneo.

A pesar de no haber sido su alumna, Paloma Martínez reconoce la influencia de las aportaciones de John Cage –quien dio conferencias en el Ballet Folklórico de México, donde Paloma bailó– y Merce Cunningham, artistas iniciadores de Fluxus. El aire de familia aparece en sus danzas –al igual que en las de otros creadores de la danza experimental–, por ejemplo en el modo en que ella se relaciona con la música y la improvisación, usando el azar como elemento indispensable.

De la Alemania contemporánea, algunos proyectos tapatíos de danza experimental muestran una semejanza con la estética de la compañía independiente de títeres de Ilka Schönbein. Es el caso de algunas piezas de Pájaro de Nube, donde se hace uso de marionetas; la influencia les llega a través de una colaboración con la compañía de títeres Luna Morena, que reconoce una influencia directa de la titiritera alemana.

Fotografía: Alonso Alarcón

La danza experimental tapatía tiene fronteras sutiles, es acuosa y resbaladiza. Siempre (al menos potencialmente) mutable, toca y se deja tocar por otros universos, otras inteligencias y sensibilidades. A veces se parece a sí misma, por eso y por los efectos que produce, por sus intenciones y significados, digo que es un movimiento artístico y un estilo. En este ensayo traté de atraparla y muchas veces se me resbaló de las manos, así que lo mejor fue entrar en su dinámica, usar sus armas, ponerme el disfraz, jugar su juego, probar maneras de contenerla y esbozarla sin quedarme tan sólo con el rastro de su paso efímero, experimentar en los métodos de acercamiento, cacería y creación.

Este recuento, que se nutre de elementos filosóficos, poéticos, históricos, periodísticos y propiamente dancísticos se inserta en los modos actuales de hacer historia, formas no totalitarias, no centradas en las grandes hazañas ni con miradas desde arriba, no objetivas, sino subjetivas, desde la cotidianidad, la localidad y cualquier actividad humana, donde el cuerpo puede ser un texto, un documento. Estas pequeñas historias se entretejen y van ocupando un lugar en el mundo contemporáneo y en el pasado.

Referencias

Burke, Peter. *Formas de hacer historia.* Alianza Editorial, España. 1996.

Horton Fraleigh, S. "Family resemblance" [Aire de familia] (1999). En Sondra Horton Fraleigh y Penelope Hanstein (eds.), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. (Trad. Ma. Dolores Ponce G.)

L. Kaeppler, Adrianne, "La danza y el concepto de estilo". *Desacatos* no. 12, México, 2003. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-92742003000200007

Los estudios de género y las masculinidades como lente analítico de la coreografía contemporánea mexicana

Por Alonso Alarcón Múgica

Esta ponencia fue escrita en el marco del verano de investigación y estudios de género en ciencias sociales, humanidades, cine y literatura 2016 del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer en el Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México, y es un avance de la investigación de tesis "Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)" bajo la dirección del Dr. Antonio Prieto Stambaugh, de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana.

Esta sección de la tesis tiene el propósito de establecer un acercamiento a las definiciones y teorías de género, así como a revisar los diversos encuadres teóricos de las masculinidades, desde una perspectiva que nos permita en los siguientes capítulos, analizar de manera transversal las relaciones de género que se establecen en la escena de la danza contemporánea en México.

Definiciones y teorías de género

> *La sociedad proyecta en el imaginario colectivo un estereotipo para cada género, una forma de ejercer la identidad genérica que determina el deber ser de hombres y mujeres*
>
> (Montesinos: 2007, 18).

Partimos buscando el significado de la palabra género en el diccionario de la lengua española de la RAE, donde se afirma que género viene del latín *genus, -ĕris*. La RAE propone ocho definiciones, con lo cual podemos identificar una de las dificultades propias del idioma español en relación al termino género, pues a diferencia del inglés donde existe la distinción entre *gender* para referirse al género en relación a la identidad de los sujetos y *genre* para referirse por ejemplo a los géneros literarios o dancísticos, en el lenguaje español contamos únicamente con una palabra para ambas connotaciones. Para efectos de esta investigación, tomaremos la tercera opción de las ocho que ofrece la RAE, en la que se define a la palabra género como el "Grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido este desde un punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico".

Esta definición de la RAE, nos sugiere un panorama aún muy amplio de significados de la palabra género. Podemos encontrar en la teoría de Joan Scott una definición básica de *género* en la que afirma:

> El género es la organización social de la diferencia sexual. Pero esto no significa que el género refleje o instaure las diferencias físicas, naturales y establecidas, entre mujeres y hombres; más bien es el conocimiento el que establece los significados de las diferencias corporales (Scott: 2008, 20).

En este sentido Scott propone entender el género más allá de la constitución biológica de los sexos, más allá de la naturaleza como el principio esencial para definir la identidad, es decir, abordarlo como una forma de analizar las diferencias y las especificidades a partir del conocimiento de la corporalidad de las y los individuos, con la conciencia de que se trata de una perspectiva que nos permite la organización dentro de nuestra sociedad de las diferencias, incluidas las sexuales, sin que sean estas últimas las que determinen el género del individuo.

Al respecto Judith Butler afirma: “El género no está pasivamente inscrito sobre el cuerpo, y tampoco está determinado por la naturaleza, el lenguaje, lo simbólico o la apabullante historia del patriarcado” (Butler: 1998, 314).

De esta forma podemos reconocer en la propuesta de Butler, que el género es un constructo que no se establece biológicamente, tampoco está determinado exclusivamente por el sexo masculino o femenino, sino que está íntimamente ligado y de manera activa al cuerpo en acción y a sus representaciones de identidad, independientemente del sexo con el que se nace. Estas ideas vienen gestándose décadas atrás, con el discurso feminista de Simone de Beauvoir, quien afirma:

> No se nace mujer: llega una a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; la civilización en conjunto es quien elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica como femenino
> (Beauvoir: 1968, 13).

Beauvoir, Butler y Scott proponen entender el género como un constructo del sujeto, es decir, una elaboración relacionada al contexto histórico, el cual no debiera ser entendido como un destino final, determinado por las normas binarias e inamovible por el sistema patriarcal. Elevarse de las concepciones que desde la biología lo determinan como “lo natural”, “lo esencial”, “lo simbólico”, pues no representa algo dado a *priori,* sino que es un proceso de construcción del propio individuo.

Por su parte Gloria Sánchez, Rosalía Sánchez y María Palacio, ponderan la necesidad de:

> Reconocer que las identidades de género corresponden a procesos de construcción social y cultural de prácticas relacionales, induce a validar que estas identidades se someten a cambios generados por las tensiones entre lo hegemónico y lo emergente que traen las nuevas prácticas y valores de diversas cosmovisiones del mundo (Sánchez, Sánchez, Palacio: 2007, 194).

Por lo tanto, cuando hablamos de género nos enfrentamos a conceptos que se debaten entre la tradición y lo emergente. En ese sentido, género y danza comparten ciertas problemáticas de identificación, es decir, que la danza escénica contemporánea está en permanente negociación de sus construcciones coreográficas de la masculinidad y la feminidad como resultado de procesos de tensiones entre la tradición y lo actual, expresándose en códigos corporales, valores estéticos y artísticos a través de prácticas relacionales entre hombres y mujeres.

Fotografía: Lukas Avendaño

> La contradicción generada por la confrontación entre tradición y modernidad provoca una evidente confusión en la sociedad; los individuos dejan de comprender cuál es el estereotipo culturalmente aceptado; la construcción de su personalidad, que normalmente avanza apegada a las identidades establecidas para los géneros, pierde claridad de referencia del deber ser, que al paso de la modernidad se va desdibujando (Montesinos: 2007, 20).

De la masculinidad a las masculinidades

Es importante establecer las primeras distinciones entre “el sistema patriarcal”, “la masculinidad” y “las masculinidades”, pues se trata de tres perspectivas de análisis diferenciados que a veces confundimos; sobre todo cuando queremos aplicar teorías de género a investigaciones de otras disciplinas, como en este caso para analizar la danza.

Hombres y mujeres cohabitamos en un sistema patriarcal, que no necesariamente implica privilegios de facto para los varones, sobre todo cuando se trata de hombres que muestran otras masculinidades que no corresponden a las exigencias del sistema patriarcal. En palabras de Xabier Lizarraga:

> El sistema patriarcal y la ideología falocéntrica no conciben (y pretenden no consentir) una diversidad de masculinidades; en consecuencia, el hombre que

> desea disfrutar de los privilegios masculinos no debe permitirse a sí mismo que los demás descubran sus debilidades e impotencias (Lizarraga: 2011, 19).

En ese sentido cabe preguntarse ¿Cómo problematizamos las masculinidades si solo pensamos que son privilegios desde el paternalismo? ¿Es incompatible la disciplina con el afecto? ¿Cuál es la lógica aprendida en un sistema paternalista que busca dominar y separar a través de privilegios y castigos a hombres y mujeres?

El devenir de la masculinidad así como de la feminidad, implica la interrelación del sujeto en lo social, lo cultural y lo político, en relación a esto, Montesinos propone considerar algunas cuestiones implícitas cuando nos referimos a la masculinidad:

> El aspecto de la cultura, su vínculo con la identidad, el carácter de las relaciones sociales, la interacción entre los géneros, las implicaciones del cambio cultural, la urgencia de nuevas identidades femeninas, la crisis de la masculinidad (Montesinos: 2007, 17).

La masculinidad está en crisis como el modelo único de representación que identifica al varón desde los cánones del paternalismo, del deber ser, de la identidad correcta del hombre, de su corporalidad y sus códigos de comunicación. Esta perspectiva de la masculinidad ha sido replanteada a través del resultado de diversos estudios, dando paso a nuevas teorías y abordajes de las masculinidades. En palabras de Lizarraga:

> La masculinidad (así, en general) no sólo tiene un sinfín de rostros, gestos y guiños; tiene altibajos y derrapes, y sus contornos son siempre inestables: es polimórfica; puede expresarse con delicadezas y brutalidades (incluso de manera simultánea) (Lizarraga: 2011, 18-19).

Desde esta perspectiva la masculinidad se expande a otras formulaciones donde se diversifican las maneras de expresarse desde el ser masculino, asociando esta categoría a una multiplicidad

Fotografía: Rodrigo Angoitia

de formas que incluyen la manifestación de fragilidades, contenciones y suavidades tradicionalmente asociadas a lo femenino o viceversa. Como señala Montesinos:

> Al referirnos a la masculinidad deberíamos considerar que se trata de un rol asignado a uno de los géneros, masculino o femenino, cuyo sentido se ha de expresar a través de una conducta ante los demás, sea de su propio género o del otro, que responde al orden aceptado culturalmente (Montesinos: 2007, 18).

Es decir, que cuando hablamos de masculinidades, esta diversidad de sentidos incluye tanto a hombres masculinos como a mujeres masculinas, por lo que se requiere de una identificación desde las lecturas del propio contexto.

Finalmente se hace necesario subrayar que no existe una sola forma de expresar la masculinidad en virtud de que no existe una sola forma de ser hombre, por lo que, plantear como lente analítico a la masculinidad hace necesario pluralizar el concepto, al respecto Lizarraga señala:

> Para realizar un análisis riguroso de nociones tales como lo femenino y lo masculino, el gran problema radica en limitar dichas nociones al singular; en pretender que es singular lo que siempre ha sido plural. No existe tal cosa como lo masculino, porque no existe el hombre; existen hombres y formas diversas de masculinidad (Lizarraga: 2011, 12).

Por lo tanto, se hace necesario ampliar las concepciones de lo que el sistema hegemónico se ha encargado de posicionar como la única, verdadera y natural manera de manifestarse como "masculino" y sus asociaciones más superficiales relacionadas con la fuerza, la virilidad o la efectividad varonil. Para de esta forma, expandir los lentes con los que se definen las categorías de género masculino aplicables al estudio de la danza contemporánea en México.

El género como lente analítico de la danza en México

> *La perspectiva de género puede ser asumida por la teoría teatral como una reflexión esencial acerca de la propia identidad, el cuerpo, las emociones y la sexualidad. Implica una mirada acerca de las mujeres y de los hombres como sujetos y no como objetos de estudio*
> (Adame, Fediuk, Rivera: 2008, 66).

Las investigaciones en danza desarrolladas en México que toman al género como una perspectiva de análisis, son muy pocas. Si bien se han abordado estudios de género sobre la masculinidad y sus implicaciones en el campo de la psicología, la antropología y la sociología principalmente, desde las artes escénicas y en específico desde la danza existen en México tres investigaciones como antecedente.

En primera instancia encontramos *Danza y masculinidad* de Patricia Camacho Quintos publicada en el 2000 por el Cenidi Danza/INBA/Conaculta en la Serie Investigación y Documentación de las Artes / Segunda Época. Se trata de una investigación que analiza dos casos: uno en los grupos de varones de la Academia de la Danza Mexicana, y el otro en el grupo Barro Rojo, a fin de conocer más sobre la forma en que se expresa la masculinidad en los hombres que se dedican a la danza.

La autora expone mediante los testimonios en qué medida se da la afirmación y la ruptura del estereotipo masculino, y cuál es el impacto de esta situación en la vida cotidiana de ambos grupos de bailarines. Es decir, se trata de un estudio abordado más desde el campo de lo social donde la investigadora problematiza sobre los avatares de los bailarines varones para dedicarse a la danza, abordando también temas relacionados con la formación de bailarines.

Por su parte Margarita Tortajada publica su investigación Danza y género en el 2011 por el Cenidi Danza/inba/Conaculta. En *Danza y género*, Tortajada hace una puntual revisión de cómo se construyen las identidades del bailarín a través de las técnicas corporales. Su abordaje teórico se apoya en diversas perspectivas que le ofrecen Pierre Bourdieu, Michel Foucault y una serie de autoras feministas como Joan W. Scott y Elisabeth Badinter. Con una postura profundamente crítica confronta los postulados de estos teóricos con su propia experiencia como bailarina de danza contemporánea.

Además, Tortajada escribió algunos ensayos con perspectiva de género, entre los que podemos mencionar "José Limón y las masculinidades hegemónicas: La Pavana del Moro" y "Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón". En su primer ensayo, Tortajada aborda la obra de José Limón y algunos otros coreógrafos de la danza moderna norteamericana, donde expone cómo el coreógrafo trabajó por la reivindicación de lo masculino con su presencia viril sobre el foro, los héroes de sus obras y las ideas que dio a conocer en declaraciones, escritos y en particular, en su propuesta dancística moderna.

"Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón", es otra de sus investigaciones donde nos deja ver que los asuntos de la masculinidad en la danza han estado en permanente transformación, que existe una relación directa e importante con la historia que viven los países en cada época, así como la vida social y política en la que se inserta la danza como arte y como expresión de una cultura determinada.

La masculinidad en el cuerpo del bailarín varón ha desafiado los estereotipos impuestos social y políticamente en diferentes épocas, desde Nijinsky en el siglo xix así como la relación de los públicos con la danza como expresión de la cultura, cultura no entendida únicamente como conocimiento, sino como expresión de la vida, de una cosmovisión del mundo, de las creencias, de las políticas y de las prácticas propias un grupo determinado de personas.

Entonces podemos decir que las concepciones de los masculino y lo femenino en la danza no han tenido una construcción lineal, acumulativa o en una sucesión de hechos cronológicos, tampoco se han desarrollado siempre en concordancia exacta con los paradigmas socioculturales de cada época, sino que es desde la construcción del cuerpo escénico masculino que se habilitan una serie de representaciones de la masculinidad en resistencia a los sistemas de dominación.

Con la investigación "Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)", se propone abordar el trabajo coreográfico de Miguel Mancillas, Rodrigo Angoitia y Lukas Avendaño. Éstos son coreógrafos cuya obra sostenemos es representativa de una tendencia de crítica deconstructiva de la masculinidad hegemónica en algunos creadores escénicos contemporáneos. Al hablar de masculinidades polimórficas, abordamos el significado que proviene de polimorfo, del gr. *polýmorphos*, palabra definida por el diccionario de la lengua de la Real Academia Española como "Que tiene o puede tener distintas formas".

Lizarraga entiende a la masculinidad como polimórfica dado que "La masculinidad no sólo tiene un sinfín de rostros, gestos y guiños; tiene altibajos y derrapes, y sus contornos son siempre inestables: es polimórfica; puede expresarse con delicadezas y brutalidades (incluso de manera simultánea)" (2011, 18-19). Con base en ello, en la presente tesis planteamos que en la coreografía contemporánea mexicana se construyen discursos de las masculinidades polimórficas desde la escena de la danza en las piezas *Falso Cognado*, de Mancillas, *Amnesia*, de Angoitia y *Réquiem para un Alcaraván*, de Avendaño.

Desde una concepción artística, esta investigación busca observar de forma amplia e inclusiva las corporalidades masculinas que muestran al sujeto en un rango expandido de su masculinidad así como de su "género performativo" (Butler: 1988) desde la composición coreográfica contemporánea.

Además de estas investigaciones, existen algunas en Argentina sobre cuerpo, género, agencia y subjetividad de Ana Sabrina Mora de la Universidad de la Plata, quien centra su estudio en una investigación etnográfica acerca de la construcción de cuerpos y de subjetividades en relación al proceso de formación en danzas clásicas, danza contemporánea y danza – expresión corporal.

Mientras en España Oriol Fort i Marrugat director del Centre d'Estudis Molletans (CEM) de la UOC (Universitat Oberta de Catalunya) publica en 2015 su ensayo "Cuando danza y género comparten escenario" en el que expone un conjunto de relaciones entre danza y género. Se trata de un estudio de género y la lucha por la igualdad entre mujeres/hombres en el que el autor expone cómo la danza ejerce un papel de transmisión de valores culturales, sociales y políticos y expresa la dicotomía femenino/masculino. El autor plantea que el protagonismo de las mujeres en la danza no se ha traducido en poder, que está en manos de los hombres. Este estudio está centrado en la danza clásica y las relaciones que se establecen entre las y los bailarines enfocado al poder.

Es así como la presente investigación propone el análisis de piezas coreográficas contemporáneas utilizando las teorías de género para interpretar las masculinidades polimórficas y sus aportaciones poéticas en la construcción de otras identidades de lo

masculino en la escena de la danza contemporánea mexicana del 2000 al 2015.

Si bien las masculinidades que se expresan en la coreografía contemporánea mexicana derivan de un contexto social, económico y cultural determinado, los coreógrafos complejizan su concepción mediante obras que escenifican a un sujeto polimórfico, es decir, un sujeto que escenifica su masculinidad desde múltiples perspectivas, como algo que tiene diferentes formas de ser imaginado, de ser vivido, de ser actuado.

Las posibilidades que abren las prácticas coreográficas, construyen nuevos caminos para el estudio de las masculinidades. Lo efímero de la danza permite establecer una relación con la masculinidad en tanto que "La masculinidad es un concepto en construcción (y, aún más, integrado dentro de otro concepto más amplio -género- también en elaboración)" (Minello: 2002, 727).

La intención es llevar este análisis desde el género y las masculinidades más allá de la perspectiva del binarismo heteronormativo que promueve concepciones del género en tanto sexo masculino o femenino desde la construcción coreográfica, es decir, observar las reelaboraciones que los coreógrafos contemporáneos generan desde la danza para subvertir el género masculino.

Fotografía: Pepe Avila

Referencias:

Adame, Domingo, Fediuk, Elka, Rivera, Octavio (2008) *Teorías y crítica del teatro en la perspectiva de la complejidad.* (Primera edición) Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, Xalapa, Veracruz.

Beauvoir, S., & Palant, Pablo. (1968). *El segundo sexo. Tomo II: La experiencia vivida.* Buenos Aires: Siglo Veinte Alianza

Butler, Judith (1988) "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". Traducción de Marie Lourties, México, *Debate Feminista* No. 18. p. 296-314

Camacho, Patricia (2000) *Danza y masculinidad. La participación masculina en la danza contemporánea mexicana. Dos estudios de caso.* México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA

Fort i Marrugat, Oriol (2015) "Cuando danza y género comparten escenario". *AusArt 3* (1): 54-65. DOI: 10.1387/ausart.14406

Lizarraga, Xabier (2011) "La masculinidad polimórfica y el poder polimórfico". *Revista de Estudios de Antropología Sexual.* Primera época, volumen 1, número 3. México, D.F: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Minello, Nelson (2002) *Los estudios de masculinidad, Estudios Sociológicos XX: 60.* México, D.F: Centro de Estudios Sociológicos. El Colegio de México.

Montesinos, Rafael (2007) "Cambio Cultural, prácticas sociales y nuevas expresiones de la masculinidad". *Perfiles de la masculinidad* (1a ed.). (2007). México, D.F: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa Plaza y Valdés. p. 17-45

Sánchez, Gloria, Sánchez, Rosalía, Palacio, María (2007) "Las masculinidades: configuración social, campo de estudio y conocimiento". *Perfiles de la masculinidad* (1a ed.). (2007). México, D.F: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa Plaza y Valdés. p. 181-229

Scott, J. (2008). *Género e historia* (1a ed., Sección de Obras de Historia. Clásicos y Vanguardistas en Estudios de Género). México, D.F: Fondo de Cultura Económica Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Tortajada, Margarita (2008) "Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón" *IV Encuentro Nacional de escritores y escritoras sobre disidencia sexual e identidades sexo-genéricas,* Puebla

Tortajada, Margarita (2011) *Danza y género* México: Cenidi Danza/inba/Concaulta

Ponentes

Mesa 5
Ética, políticas y estéticas de la danza escénica en la intervención social

Alejandra Ceriani

Graduada y docente en la Facultad de Bellas Artes, UNLP, con los títulos de Profesora y Licenciada en Artes Plásticas con orientación en Pintura y en Cerámica. Magíster en Estética y Teoría de las Artes, actualmente en la escritura de la tesis doctoral. Investigadora categorizada III, becada por la UNLP para el estudio de las interrelaciones entre las disciplinas del cuerpo y las nuevas mediaciones tecnológicas. Trabaja en instalaciones interactivas con captura óptica de movimiento, en dos obras: Proyecto Hoseo y Proyecto Speak. Dicta seminarios (UNA, UNTREF) y participa de ponencias y publicaciones en diversos medios nacionales e internacionales. Coordina y dirige la Cátedra Libre, Educación y Mediación Digital en Danza, UNLP. Sitio: www.alejandraceriani.com.ar

Seducidos por la noción de coreografía expandida y sacudidos por la realidad política, Esthel Vogrig, Juan Francisco Maldonado y Nadia Lartigue se han dado a la tarea de pensar la coreografía como un campo de producción de conocimiento más que como una disciplina. El significado de coreografía ha pasado de referirse a una serie de protocolos para producir algo predeterminado (por ejemplo una danza), a ser considerado como un conjunto abierto de herramientas que pueden ser usadas tanto para el análisis como para la producción. Además de la importancia que cobra el trabajo colectivo y la reflexión sobre las estrategias colaborativas, plantean una forma de trazar caminos que no parte de la lógica de un saber especializado: buscan en la experimentación una forma de aprendizaje que se convierta en una práctica, en vez de partir de un método preexistente.

Esthel Vogrig, Juan Francisco Maldonado y Nadia Latirgue

Jorge Dominguez

Fundó en 1977 el Forion Ensamble, siempre interesado en sus obras por la corporalidad física/emotiva y las relaciones histórico/sociales. Fue coordinador nacional de danza, donde creó la Red Nacional de Festivales e Imágenes Móviles, Ia temporada de grupos independientes en el PBA. Fundó su Cía. Jorge Domínguez en CDMX y en 1998 se mudó a Tijuana, donde creó los festivales Cuerpos en Tránsito, Espuma Cuántica y TransBorDanz@. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores del Fonca. Ha recibido reconocimientos como la Orden de Honor de la SEP, el Premio Nacional de Danza del INBA, un homenaje del Cecut y la Medalla Oc Othic de la Sría. de Cultura de Yucatán. Desde 2011 su Cía. Jorge Domínguez se transformó en: CONTRACUERPO, LABORATORIO ESCENICO.

Javier Contreras

Docente, coreógrafo, pergueñador de poemas y, a veces, de imágenes. Estudió formalmente letras y cine en la UNAM. Fue estudiante libre del CICO. Director y cofundador del grupo dancístico interdisciplinario Proyecto Bará. Actualmente es director y docente del CICO, profesor de materias teóricas para la danza en la ENDCC y asesor en la Maestría en Investigación de la Danza del Cenidi Danza José Limón (INBA).

El cuerpo en los tiempos de la digitalización: La corporalidad expuesta

Mag. Alejandra Ceriani
www.alejandraceriani.com.ar

Resumen

Las relaciones entre las prácticas escénicas y la tecnología emergen como uno de los temas de investigación más interesantes para situar la migración del cuerpo al contexto mediatizado analógico y digital; estableciendo como área de interés el estudio de la danza-performance con sistemas informáticos en un espacio escénico localizado y en el espacio ubicuo de Internet.

Introducción

Hoy danzamos a conciencia entre la corporalidad expuesta de nuestros límites fisiológicos y la expansión del cuerpo transmitido a través de los sistemas informáticos y de redes de Internet. La integración del cuerpo considerado desde las lógicas participativas como flujos de actividad, han abierto dos instancias para el estudio del fenómeno de la comunicación interactiva en relación a las prácticas del cuerpo: como interfaz, dentro de instalaciones informático-digitales y como registro dentro de las redes sociales de la Web. Para nuestra investigación estas instancias han ido atravesando y definiendo diferentes niveles de observación, por tanto, para esta presentación vamos a dedicarnos al análisis del arte interactivo focalizado en el cuerpo performático del bailarín y del programador de sistemas. Esta perspectiva de estudio posibilita la identificación de una cantidad de particularidades de los actores intervinientes, pudiendo distinguir las performances disciplinares a partir de integrarse en un trabajo creativo conjunto dentro de la propuesta realizada en el Ciclo De Danza En La Universidad 2011-2015.[1]

Proponer la temática de del cuerpo pensado desde los propios programadores, y no exclusivamente del bailarín, nos amplio los horizontes de observación sobre las partes intervinientes en una propuesta escénica interactiva, los modos de percibirlo y las concepciones que giran en torno al fenómeno interdisciplinar. Dentro de los acontecimientos híbridos del arte contemporáneo y su digitalización, nuevas corporalidades están tomando forma y nos evidencian en cada manifestación su profunda transformación. Un cruce de ideas para continuar reflexionando sobre el aporte que este vínculo del arte procesual y la tecnología movilizan en diversas experiencias vinculares que el artista produce tanto corpóreas como incorpóreas.

Estado del campo de producción y de estudios de la danza performances con tecnología

En las actuales indagaciones en arte, el tema del CUERPO refiere a aquellos estudios corporales que indagan sobre la desestabilización simbólica que conllevan estas nuevas configuraciones hacia la digitalización. El desafío es continuar coexistiendo simétricamente con nuestro *"corpomídia"* Greiner, Christine (2010:125), resultado de los cruzamientos de las informaciones que llegan con las que ya están. Este *cuerpo medio* se plantea no como vehículo de transmisión, sino como proceso evolutivo de selección de informaciones que van constituyéndolo y producen nuevas tendencias y atribuciones. Mientras se va esfumando la metáfora del hombre-máquina y cede su lugar al modelo hombre-computadora y hombre-información, podría parecer que la materialidad de la sustancia que constituye a todos los seres vivos es bastante ambigua. Para la tecnología en clave biológica el cuerpo humano es percibido cada vez más como una metáfora informática, en consecuencia de esta idea de cuerpo como pura información: "AI fin y al cabo, el ADN es un código: es pura información" Paula Sibilia

1 El ciclo de danza de la universidad: En2Tiempos. Itinerarios De Danza, Performance y Las Nuevas Mediaciones Tecnológicas, fue una iniciativa de la Pro-secretaría de Arte y Cultura, espacio institucional dentro de la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNLP, comenzó en el 2011 con presentaciones mensuales de producciones vinculadas a las artes del movimiento y sus cruces interdisciplinarios. URL: http://www.alejandraceriani.com.ar/ciclo_dostiempos.html

(2005:97) Esto nos acredita otro conjunto de estudios que proponen examinar los desarrollos teóricos sobre la hipermediación proponiendo nuevos puntos de partida. Sugestionados por la cuantificación del movimiento centrado en la funcionalidad y su potencial expresivo en el uso de tecnologías portátiles; pensamos en abordar el estudio del GESTO. Se problematiza los nodos aparentemente intrínsecos entre la gestualidad humana y la gestualidad tecnológica poniendo en cuestión tanto sea el valor efímero, intuitivo y presencial del gesto como su reproducción y estandarización. En este sentido, las posibilidades lúdicas y expresivas del cuerpo en las artes performáticas digitales son materia de análisis. Nos interesa reconfigurar el gesto corporal a partir del uso tecnológico, observar sus dinámicas y alteraciones.

La propuesta cruza así 4 campos problemáticos: arte, cuerpo, danza performances y las tecnologías, desde las condiciones vigentes. En dicho marco se estudia a los artistas, performers en sus ámbitos de interacción, analizando las prácticas y representaciones que desarrollan para interactuar con sistemas analógicos, digitales, telemáticos y en red, para lo cual se vuelve necesario estudiar las relaciones que establecen en el ámbito presencial y telepresencial. Esta problemática se aborda contemplando tres niveles de análisis de situación:

1. Un nivel que examina las actuaciones en un contexto o entorno determinado de donde se obtendrá dinámicas de diálogo, alcances, interacciones, transformaciones e inmersiones entre participantes de distintas disciplinas.
2. Un nivel que indaga -dentro de un macro-contexto ubicuo los procesos abiertos de intervención estética, experimentación comunicativa colectivas y de individuación emergentes en la red.
3. Un nivel que observa la propuesta de diseño gestual y de movimiento global del performer así como los diseños de programación, dispositivos y aplicaciones del programador y/o software en mutua proposición.

En síntesis, se propone analizar el desenvolvimiento corporal, el diseño y la producción tecnológica en entornos estéticos y comunicacionales; reuniendo, relacionando y organizando el estudio sobre danza/performances e informática, artistas, pensadores y formadores en determinadas condiciones técnicas, científicas, estéticas y culturales, los modos de experiencia y las dimensiones del pasado reciente y del presente continuo básicamente local en vínculo con lo translocal, proyectando visualizar con ello tendencias.

Esto significa, por ejemplo, observar –por una parte- el proceso expansivo del *cuerpo interfásico*; cómo se van afectando y mutando la gestualidad estetizada y, cómo se integra al espectador transformando su entorno y su percepción en una experiencia física, emocional. Esto implica plantear un nuevo concepto de estructura de la danza/performances que se compatibilice con interfaces virtuales, amplificadas, dado que, como todo sistema perteneciente a un contexto, siempre estará implicada en una determinada cultura, la digital, provocando en el sujeto que se la apropia mucho más que solo instrucciones motoras.

Por otra parte, observar el proceso expansivo del cuerpo; cómo se van afectando y mutando la potencia referencial del cuerpo físico que, en la danza, es inherente. Hoy cambió nuestro modo de concebir y experimentar lo real. Pensado desde la disciplina de la Danza y la Performance, ya no se trataría exclusivamente de un práctica realizada con los medios materiales tangibles como el peso, la firmeza, la fluidez, la resistencia, la vibración y la fragilidad, sino de permanencias sobre algún soporte que vehiculice ideas sobre esas materialidades. No es que esto deba ser dejado de lado. El arte, ahora, resulta de esa extensión de lo humano por las tecnologías y por los medios, que trazan otros problemas para nuestra existencia en torno a la mutabilidad, la conectividad, la no linealidad, la simulación, la red, online/off line, etcétera. Cuando cambia la materia y la técnica o cambia su discurso, o cambian los contextos, es inevitable el cambio de ciertas prácticas.

De este modo, abordar el cruce de aspectos que entendemos constitutivos, a saber: el hábito disciplinar, la práctica en la producción interdisciplinar nos lleva a la conformación de una nueva experiencia estética transdisciplinar. En un sentido diríamos que es indudable que el lenguaje es digital, fluido, inestable y en constante metamorfosis. Pero justamente, nos señalara P. Levy (2007:12) que la rapidez con que se producen las innovaciones en las tecnologías, con sus aparatos y operaciones, "explica en parte la sensación de impacto, de exterioridad, de extrañeza que nos invade cuando intentamos aprehender el movimiento contemporáneo de las técnicas". Esta ambigüedad llevó a problematizar esta percepción de desfasaje provocada, en gran medida, porque el medio impone su lógica y forma parte de la estrategia de producción. Nos encontramos así en un estado de innovación permanente que trasciende las nociones tradicionales de espacio, tiempo y modos de comunicación.

Hay dos cuestiones posibles a considerar, entre tantas, respecto a las poéticas corporales que pivotan entre lo material y lo inmaterial de sus producciones. Una es el operar desde la lógica del software y de las aplicaciones iniciando o adecuando la performances a los requerimientos tecnológicos. Otra; es poner en crisis los modos de composición y representación escénica derivadas de la reproducción de formas previas, fundamentos y valores, muchos de ellos vigentes hasta hoy en la danza espectáculo occidental. En este punto es importante destacar que si bien ponemos el foco en los procesos sociales y las practicas que son las que propician los avances tecnológicos; para un artista/investigador es imprescindible colocar el acento en que: no trabaja con herramientas sino mediado por las herramientas, por el uso de tal o cuál tecnología, de aparatos, etc., definiendo sentido y estética. Y aquí entra a tallar el trabajo del ingeniero, del programador, artista y/o técnico que opera con dispositivos, aplicaciones o procesos tecnológicos en dialogo con el cuerpo del/los performers que se circunscribe pero que también propone. Los niveles de competencia tecnológica que deben operar para lograr modelizar el código fuente informático, las máquinas y los programas necesarios para dar forma a sus ideas estéticas en dialogo con la escena y los cuerpos.

Registro y memoria corporal en los tiempos de internet

Susana Tambutti (2013:2) utiliza la noción de impulso mimético "para designar la preocupación por la función imitativa que la danza debía cumplir", ya sea centrándose "en el cuerpo y su gramática corporal, es decir, en su médium expresivo; [como en] las emociones y acciones que se intentan comunicar, y construir un relato verosímil y significativo".

Actualmente, habría que reeditar esta definición de impulso mimético del cuerpo, pero no desde un enfoque puramente orgánico en el que el cuerpo es un

medio de transmisión y recepción, una interfaz afectada y no tan afectiva. Tampoco desde la constitución de múltiples apariencias digitales, como avatares eyectados, exteriorizados. Sino más bien desde la "fiel o concreta representación de una persona que quiere interactuar con otras personas, y que deben estar suficientemente 'bien' identificadas corporalmente", según profesa Juan M. Prada (2011:157) sobre lo requerido en las redes sociales de la web.

Esa identificación corporal y su representación no debe discutirse en abstracto, sino en relación con prácticas específicas, tanto del espacio físico como del virtual. En ese sentido, entendemos la representación desde dos perspectivas. Puede ser un recurso que inventa a un otro y, mediante ese acto, controla la propia imagen a través de una autorrepresentación. El tema de la representación está vinculado, entonces, al ejercicio de empoderamiento dentro de contextos en los que el "sujeto ya no se ubica lejos de la imagen, en el enfrentamiento dramático de la representación, sino que se sumerge, se desenfoca, se translocaliza, se expande o se condensa" (Couchot, 1998: 229).

El sujeto físico busca esta autorrepresentación para distintos fines, uno de los cuales puede ser lograr una representatividad virtual dentro de la cibersociedad. Si consideramos que la autorrepresentación virtual se relaciona con la construcción eventual de memorias corporales, entonces sugerimos interrogar hasta qué punto los sujetos tienen el control sobre las tecnologías de representación y, por lo tanto, control sobre la manera cómo sus discursos y actuaciones son leídas a través del juego de patrones de reproducción.

Esta interconexión entre cuerpos reales y ficticios se plantea comúnmente desde las prácticas artísticas, sociales y culturales, pero no del mismo modo desde un planteo cognoscitivo, es decir, desde el cuerpo como objeto de un saber que estas prácticas imprimen. Por lo tanto, es primordial indagar qué es lo que se aprende y cómo se incorpora a nuestras prácticas corporales, observando, asimismo, desde qué conocimientos la danza ha educado al cuerpo. Y no estamos haciendo referencia únicamente a reconocer cierta gramática de movimientos regida por un pensamiento analítico, sino a indagar en la incorporación de las prácticas tecnológicas actuales que abordan e inscriben el cuerpo desde una memoria colectiva registrada y reeditable.

Este enfoque facilita otro importante modo de registro del lenguaje corporal, pues, a la par que se pone en juego una corporeidad plenamente comprometida con una lógica relacional, se ponen en juego también las tensiones físicas y simbólicas frente a un cuerpo que es cada vez más material de manipulación tecnológica. Incluso, planteado desde esta idea aplicacionista, los métodos empleados permiten una auto-reconfiguración de los hábitos de captura, registro y presentación del cuerpo.

El bailarín analiza en tiempo real los movimientos y se reconoce ante ese estímulo de la imagen de otro bailarín devenido modelo. Como metodología de captación del movimiento gestual se conforma una interacción más evolucionada en la cual se pueden controlar y transformar las propias acciones sobre la experiencia de registrar y cargar en la memoria corporal la huella que deja el gesto virtual observado. Se abren, pues, otras posibilidades de relación a partir del redescubrimiento de desplazamientos atemporales que se reactualizan cada vez que precisan ser solicitados.

Acostumbramos a comprender la memoria desde la presencia de las cosas y también desde nuestra sumersión en ella para identificar su poder constitutivo y sus derivaciones performativas sobre todas nuestras prácticas sociales. Sin embargo, todavía nos queda la tarea de explicar cuáles son específicamente aquellas prácticas a las que llamamos memoria y que incluyen el cuerpo. Incluso, cuando los autores que trabajan sobre memoria distinguen la importancia social de esta acción, muchos han señalado que esta inferencia básica resulta limitada para dar cuenta de un campo de estudio en el que los conceptos son todavía aproximados y en el que falta un desarrollo teórico común entre las disciplinas y las prácticas que lo interpelan.

Adilyn Malcolm

Para ir avanzando sobre esta disquisición si estamos entre la persistencia de un impulso mimético o el registro de memorias corporales que se actualizan en la renovación de los recursos tecnológicos, tomaremos como muestra –para analizar y entrelazar ideas– un material videográfico de YouTube: "This amazing girl mastered dubstep dancing by just using YouTube"[2] . Allí, la protagonista es una joven que comenzó a danzar dubstep con YouTube como "maestro", utilizando internet para estudiar a los mejores bailarines de ese estilo, aprovechando las ventajas técnicas del visionado, con la posibilidad de detener, rebobinar y repetir las secuencias tantas veces como sea necesario:

> Empecé hace siete u ocho meses. Todo comenzó con una investigación que tenía que hacer sobre Michel Jackson y me metí a internet; entonces encontré gente bailando dubstep y empecé a practicar y seguí desde entonces. Voy a YouTube y busco cosas como "cómo bailar dubstep" o "cómo hacer pop and lock", para aprender los movimientos siempre miro el video una y otra vez. Probablemente lo hice un millón de veces hasta que me di cuenta de cómo lo hacen.

2 "Adilyn Malcolm es una niña de doce años que ha conseguido danzar dubstep por medio de la visualización de videos online. Navegando por la red, vio un reportaje sobre la vida de Michael Jackson y luego la joven había quedado maravillada por esa extraña y curiosa forma de danzar. Gracias a internet descubrió todo lo preciso sobre el dubstep, un estilo de baile de movimientos asincopados, lentos, fluidos, con paradas repentinas. Cuando empezó a practicarlo, Adilyn se sintió atrapada por aquellos pasos y supo de inmediato que deseaba ser bailarina". Véase en línea: This amazing girl mastered dubstep dancing by just using YouTube, publicado el 25 de enero de 2016. Disponible en: <http://vivavideo.es/nina-de-12-anos-aprende-a-bailar-viendo-videos-en-internet-y-su-forma-de-moverse-es-espectacular>, https://youtu.be/OgzdDp5qfdI

> A veces, pasas de un movimiento a otro, según el ritmo, y es algo extraño porque es como si estuviera en mi mundo "Lala" (mundo ideal). Si estás realmente en internet, realmente puedes aprender y enseñarte a ti mismo. Es beneficioso porque puedes rebobinar, pausar y todo eso. Puedo verlo una y otra vez, pero en una clase no puedes hacer eso. Honestamente, he aprendido todo esto en internet. Internet está en mi generación para que podamos aprender todas estas cosas. Creo que puedo mostrarle a la gente que pueden hacer todo lo que se propongan si realmente sienten pasión por ello (Malcolm, 2016).

Este material que circula viralmente en internet – más precisamente en Facebook – nos ha servido de disparador para pensar las prácticas de los cuerpos en las redes desde una visión crítica conjunta, tomando como referencia diversas investigaciones y reflexiones aparecidas a partir del visionado de este video. Específicamente, se trata de comprender las situaciones de interacción mediada por las tecnologías digitales y ver de qué manera se está redefiniendo nuestra concepción de cuerpo, imitación, registro y memoria colectiva.

Para ello, realizamos entrevistas en las que el visionado del video y su posterior apreciación por parte de los entrevistados dieron lugar a distintas valoraciones acerca de cuerpo e imitación; cuerpo representación; cuerpo, registro y memoria en la danza, en los tiempos de internet. Consideramos que se trata de nuestros viejos lenguajes, presentes hoy en las nuevas tecnologías, las mismas que no están haciendo el mundo más artificial, sino al contrario, más natural. En palabras de Gerald Siegmund, "lo que ha cambiado en los escenarios de danza es estrictamente el pensamiento acerca de la identidad que, a diferencia de su histórico destino de imitación, copia o mímica en la representación corporal de modelos, actualmente ha de pensarse más bien como performance, como ejecución procesual" (2003: 56).

> ¿Volvemos a la imitación, volvemos a este aprendizaje observacional? Yo creo que sí y que no. Porque vos ves en la chica un estilo y una personalidad, y por eso no es técnica pura, porque ella lo puede traducir a su cuerpo y, en sus palabras, se apropió de algo. Ella tiene una forma particular de transmitirlo: no es Michel Jackson.
> Hay un proceso que todo bailarín pasa: te enseñan copiando. Yo creo que, en realidad, es una forma de des-empoderamiento que te da un ejercicio. Tenemos la capacidad de entendernos, incluso, hasta entender nuestras propias limitaciones, que es lo primero que aprendes: la capacidad de poder desandar los procesos (Masnatta, 2016: 0'50").

Estos nuevos modos de reproducción en la danza, desarrollados en correspondencia con los principios de la web, se constituyen sobre un lenguaje de movimiento

Adilyn Malcolm

que desafía hoy uno de los procesos más sugestivos como escenario de exploración de los modelos de formación, de creación, de reflexión para la producción/expectación. Y es justamente este escenario mediático el que nos habilita un mundo de mixturas artísticas que vincula a bailarines, performers y creadores de la danza actual con un sinnúmero de disciplinas.
Este escenario que se reactualiza constantemente posibilita la comprensión de experiencias de autoaprendizaje y de producción corporal en estado de indagación, de exploración y de estudio. Cambian las características y es así como se intenta mostrar dicha producción corporal al espectador. El diseño del movimiento resulta de los estímulos que puedan surgir tanto del material observado como de la interacción en tiempo real con otro cuerpo lejano danzando y conectado por las interfaces digitales. Se trata de otro tiempo para el cuerpo. Comentarios sobre las prácticas corporales actuales que nos plantean una profunda reflexión sobre los conceptos y problemáticas fundamentales, y ponen el énfasis en las cuestiones derivadas de la relación arte-sociedad-medios tecnológicos.

Por lo tanto, volviendo a la idea de comprobar cuánto podría sobrellevar una reactualización a esta concepción de impulso mimético, vamos a migrarlo de su contexto original de definición hacia otro contexto diferente.

Al utilizar la matriz de esta conceptualización sobre la imitación en danza, se hace indispensable señalar las vinculaciones que se establecen con otros desarrollos teóricos que están problemáticamente ligados. En general, las técnicas y estrategias de la imitación retoman lo producido para generar una copia, una representación. Para Ana Claudia Lima Monteiro (201: 65), "no se trata de pensar la mímesis como copia, sino como potencia". En una entrevista virtual que realizamos a Monteiro, con relación al video que estamos examinando, ella afirma que "la repetición crea memoria en el cuerpo [...]. A cada repetición, se crea un cuerpo" (2016: 1'20").

La performance corporal, como manifestación artística en el espacio público virtual, cuestiona las prácticas autoritarias y exclusivas del propio mundo artístico, tanto en lo referido a sus instituciones como a sus estrategias estéticas. En el texto Prácticas artísticas e internet, Juan Martín Prada además de señalar las tendencias y poéticas más distinguidas, practicadas en lo que ha denominado el sistema-red, grafica una genealogía del arte pre-internet en la que se anticipan algunos de los presupuestos principales que se van a observar en el desarrollo del siglo XXI. Además de encuadrar el concepto funcional de conectividad, advierte incisivamente la progresiva intrusión de los intereses económicos y la tendencia hacia el control mediante la constitución de plataformas centralizadas, filtros y controles.
Las matrices individuales y colectivas abren nuevas categorías del espectáculo que, a través de los dispositivos de interacción tecnológica, posibilitan el tránsito de lo público a lo privado y viceversa y, habilitan al usuario como creador, editor, interventor y protagonista de procesos innovadores de producción, circulación, consumo y socialización. La cultura contemporánea

construye –desde el diálogo con lo audiovisual y, desde el ejercicio de una interacción mediática– la posibilidad de copiar, imitar, empoderarse del pasado trayéndolo al presente y vivificándolo en su corporalidad de forma inmediata. Todo esto parece confirmarse en lo expuesto por Susana Tambutti (2016: 0'20") al visionar el video en cuestión:

> Me interesó enfocarlo desde otro punto de vista, no exactamente el de la imitación, sino el tema del registro. Por dos cosas, una es pensar que la danza es algo que pasa y se va, por eso la idea de traerla de vuelta tiene que ver con un registro. Hoy por hoy, las cuestiones tecnológicas se incorporaron a esos registros. Eso por un lado, y por otro, dado que esta niña opera sobre un personaje importante de la cultura general y de EE. UU., es también una forma de memoria cultural.

Este desplazamiento de conceptos y poéticas claves de la creación, reproducción y aprendizaje del arte mediatizado y expuesto a una particular revisión, intenta localizar las bases epistemológicas que viabilicen la comprensión y valoración crítica de estas manifestaciones artísticas asociadas al diálogo polifónico de las teóricas actuales. Las ideas, posicionamientos teóricos y acciones recreativas que operan en los cuerpos así como en la dimensión política de la memoria cultural –como indica Tambutti– establecen sentido en la actual cultura de la imagen y en su relación con las nuevas tecnologías en el entorno colectivo.

Acorde con lo expuesto, los materiales circulantes en la web –en tanto registro– pueden ser o bien encontrados a través de imágenes, videos, etiquetas y textos, o bien realizados, públicos y, a la vez, privados, reales, ficticios o virtuales.

El análisis de lo expuesto por Tambutti (como registro y archivo) constituye el marco de definición de los procesos de representación del arte y sus prácticas existentes que recuperan el concepto de memoria. El correrse del automatismo que ocasiona el registro audiovisual puede constituirse en una forma de intervención social cuando provoca cuestionamientos sobre la forma de ver, de pensar y de sentir un fenómeno cultural más allá del puro virtuosismo técnico. A partir de este reconocimiento del registro como fuente de la memoria colectiva, tanto sea en sus aspectos técnicos como epistémicos, se ponen en juego diferentes parámetros de la visualidad. La actualización de la memoria se vuelve un paroxismo deseable, que restablece el diálogo entre el pasado y el presente, y el registro se torna un acto de impresiones que temporalizan existencias virtuales de una memoria cultural.

A modo de cierre

Adilyn Malcolm, la niña del video en cuestión, genera su experiencia a partir de buscar videos de Michel Jackson en el canal de Youtube y de operar técnicamente pudiendo "verlo una y otra vez, dado que en una clase no puedes rebobinar, pausar y todo eso". Y recalca: "si estás realmente en internet, realmente puedes aprender y enseñarte a ti mismo". Y continúa ejemplificando con su declaración aquel mundo idílico de nuevas posibilidades comunicativas y afectivas que Juan M. Prada precisó. Adilyn expresa entonces: "Internet está en mi generación para que podamos aprender todas estas cosas. Creo que puedo mostrarle a la gente que pueden hacer todo lo que se propongan si realmente sienten pasión por ello" (2016).

De modo que nos aborda un nuevo interrogante: los canales de video como YouTube, ¿se pueden considerar espacios de archivo activo? o ¿se trata de redes sociales de videos? O ¿una conjunción de ambos hibridizando nuevas formas de memoria corporal, registro y reproducción?. En un primer atisbo, podemos afirmar que estos canales profesan aquello que atañe a la organización y manutención, pero no podríamos decir que se trata de un archivo audiovisual, pues no están realizando tareas de gestión ni conservación y tampoco se responsabilizan abiertamente por ello. Cierto es que, a cambio, nos proporcionan la inmediatez de la información, y es prioritario confirmar las fuentes ya que se su origen torna dudoso.

Internet y las tecnologías ahora digitales pero muchas de origen analógico –como el video, la fotografía– nos invitan a la impronta, a la celeridad, a la instantánea compartida, dando al registro un valor inusitado. Y no solo a los dispositivos, sus lenguajes y procedimientos,

Adilyn Malcolm

sino al propio cuerpo: “Esta nena encuentra una forma de moverse, que a ella le gusta y trata de ponérsela en el cuerpo. La otra parte interesante es la incorporación, de cómo se incorpora un elemento de la cultura. Creo que es por ahí… y que se deja ir y que se transforma” (Tambutti, 2016: 6’).

Otra de las cuestiones que no podemos dejar de mencionar dentro de este análisis es aquella que más aborda una de las entrevistadas cuando expone: “Lo que te dispara para mí este video, es todas esas otras grandes preguntas que están al borde de estallar en cualquier momento, cómo aprendemos y qué es aprender” (Masnatta, 2016: 0’04”), cuyas respuestas está solicitando el mundo actual.

Bibliografía básica

AA. VV. (2012) Arte del Cuerpo Digital; Nuevas Tecnologías y Estéticas Contemporáneas, en Alejandra Ceriani (comp.), Bs As: EDULP (Editorial de la Universidad Nacional de La Plata)

GREINER, Christine (2010), O Corpo em Crise: Novas Pistas e o Curto-Circuito das Representações, São Paulo: Annablume.

LÉVY, Pierre, (2004), Inteligencia colectiva: por una antropología del ciberespacio, Washington DC: Editeur La Découverte

LIMA MONTEIRO Ana Claudia (2010), O Aprendizado do corpo: Repetição, Imitação e transformação, en Corporeidade e educação: tecendo sentidos..., São Paulo: Cultura Acadêmica Editora.
MATEWECKI, Natalia (2006), Arte Y Nuevas Tecnologías. ¿Plagio O Apropiación? [en línea]. Dirección URL: http://www.liminar.com.ar/simposio/pdf/matewecki.pdf

PRADA, Juan Martín (2012), Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales, España: Akal.

SIBILIA, Paula (2008), La intimidad como espectáculo, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SIEGMUND, Gerald (2003) El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de la acción en Cuerpos Sobre Blanco; España: Editorial Universidad De Castilla

TAMBUTTI, Susana (2005), «Danza o el imperio sobre el cuerpo», conferencia presentada en el V Festival Internacional de Buenos Aires, [en línea]. Dirección URL: <http://movimientolaredsd.ning.com/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762> [Consulta: 19/05/16].

TAMBUTTI, Susana (2012), Cuerpo, Danza, Idea: Desde una realidad cambiante hacia una realidad suprasensible.
URL: file:///C:/Users/Adm/Downloads/74-236-1-SM.pdf

Entrevistas

Entrevista a Melina Masnatta
Dirección URL: https://youtu.be/ZGQndQ4Kva4

Entrevista a Susana Tambutti
Dirección URL: https://youtu.be/eve8zbAcMnw

Entrevista Dra Ana C. Lima Monteiro
Dirección URL: https://youtu.be/M-_q2_IYoGs

MANIFESTACIÓN A FUTURO

Planteamientos para una investigación coreográfica de las manifestaciones masivas de protesta en la Ciudad de México

Por: Nadia Lartigue, Juan Francisco Maldonado y Esthel Vogrig

Manifestación a Futuro es un proyecto colectivo, que implica y seguirá implicando muchas horas de discusión. Se trata de un análisis, pensado y realizado desde la práctica coreográfica, de algunos fenómenos políticos masivos, que suceden en la Ciudad de México. El hecho de compartir esta ponencia, tiene también como fin ampliar nuestros canales de discusión, compartir y colectivizar el análisis, intercambiar bibliografía y, eventualmente, contaminar a otros.

Introducción

La coreografía es algo que no sólo se hace sino que acontece. La coreografía es también un campo de pensamiento que produce y analiza movimiento: cuerpos y objetos se mueven y reordenan constantemente en el tiempo y en el espacio, ciertas fuerzas actúan sobre ellos. Este texto plantea algunos parámetros de análisis que podrían servir para repensar el fenómeno de la manifestación política como fenómeno coreográfico y, a partir de allí, reconsiderar sus funciones y sus posibles transformaciones e incluso, ojalá, encontrar herramientas que le puedan ser útiles. Sabemos que esto se está pensando en muchas partes del mundo y nos sumamos a dicha iniciativa desde nuestro contexto.

La tradición

En la Ciudad de México, las formas de manifestación han sido muy parecidas al menos en los últimos 50 años. Es muy común que un grupo de personas se dé cita en el Ángel de la Independencia o en algún otro monumento simbólico y no tan lejano al centro de la ciudad, para caminar durante un promedio de tres a cuatro horas hacia alguna explanada que se encuentre frente a un edificio representativo del Estado; las más de las veces, el Zócalo capitalino.

Las “marchas” se suelen ordenar por contingentes, ya sea de estudiantes, sindicatos, universidades, gremios profesionales... A cada uno de éstos corresponde un tipo de grito, llamado, ritmo, dependiendo del contexto y motivo que reúne a las personas en dicho evento. Asimismo, se elaboran pancartas, mantas o banderas que identifican a los grupos, funcionan como distintivos, o en algunos casos, revelan al marchante solitario que con su plumón y cartulina decide sumarse de manera autónoma.

En la formación de los participantes es fundamental destacar a aquellos que se encuentran en la vanguardia, pues esto suele tener un valor simbólico distinto al de los que se encuentren en la retaguardia. Una vez llegados a la meta, suele realizarse un mitin, que dependiendo de la capacidad de producción de los organizadores de la manifestación, cuenta con su respectivo templete, equipo de sonido y microfonía.

Generalmente, al finalizar el mitin, las cosas entran en suspenso y se tensan... y es tradicionalmente en ese momento en el que pueden suceder, o no, las detenciones arbitrarias. El final del mitin suele implicar cierta tensión; la retirada es importante, pues mientras algunos caminan juntos a la estación del metro abierta más cercana, otros se quedan en la zona, y sus cuerpos resultan demasiado cercanos a los cuerpos de las fuerzas policiales que siempre están por ahí...

El ensayo y la práctica

Analizando el fenómeno de la manifestación, nos encontramos muchas veces con el problema de la organización. Existe una frustración popular que canta "es que no estamos organizados, y ellos sí lo están". En repetidas ocasiones aparece la diferencia entre la coreografía organizada de la policía y la coreografía menos organizada de los manifestantes. Claro, ellos tienen un jefe impuesto y órdenes claras, mientras que nosotros somos la suma de muchas células y contingentes, que aunque nos acotamos a las convenciones, tenemos poca experiencia en la comunicación intercelular. Y es que encima de esto, está documentado que el movimiento de los granaderos para prevenirse ante una manifestación, es un movimiento perfectamente ensayado. (Ver video en: https://www.youtube.com/watch?v=wab9fQzqs4M).

Como un ordenado *cuerpo de baile*, los individuos aquí organizados, reciben premisas precisas, que les permiten realizar formaciones propias de un acto grandioso similar a cualquier acción escénica basada en el orden y la sincronía de los cuerpos.

Nos hemos encontrado con otros ejemplos de fuerzas políticas que han sabido utilizar el ensayo a su favor. Generalmente, responden a movimientos de derecha, para los cuales la idea de homogeneización siempre ha sido un arma poderosa. Hitler ensayaba sus posturas imponentes, y recientemente en Brasil la derecha convocaba a los manifestantes a aprender una coreografía para bailarla en las marchas a favor del desafuero de Dilma Roussef. (Ver video en: https://www.youtube.com/watch?v=pBQtIXiokkw).

Las danzas al servicio de los regímenes autoritarios siempre se han ensayado. Pero cuando la manifestación es un ejercicio político y no policial, las formas de organización implican otras dificultades. Aparte de los grupos guerrilleros que eventualmente entrenan, es muy raro pensar en grupos de ciudadanos que ensayan sus formas de manifestación.

¿La manifestación se ensaya?

La manifestación en México más bien se practica, se va construyendo en el camino, en la práctica de sí misma, pero nunca desde la lógica consciente del ensayo. Es importante pues, pensar la marcha como práctica que se puede auto revisar, y no como tradición que se acata a ciegas: en el caso de las protestas por Ayotzinapa, fue tal la consecutividad de las marchas, que éstas se convirtieron en una práctica autoanalítica que producía conocimiento (aplicable en ediciones posteriores), y que se diferenciaba de la lógica del ensayo al ocurrir siempre "en tiempo real" y no en un espacio aislado de laboratorio. Pensando, para aclarar, que la diferencia entre práctica y ensayo es que el ensayo prepara para el evento mientras que la práctica es siempre un evento en sí misma.

Que la marcha no se ensaye no implica que no haya una "caja de herramientas" o tácticas de diversas índoles de las cuales apropiarse cuando la situación lo requiera. En un manual de autodefensa encontrado en la red (redactado por un grupo anónimo probablemente cercano a algún colectivo de acción directa y lanzado después del 1ero de diciembre del 2012), se plantean ciertos recursos de representación para el momento de las detenciones: "Es muy importante la utilización de gritos como: "Yo no fui", "Yo no soy", "¿Por qué me detienes?, "Mi nombre es "N" y no hice nada", y aun cuando no te hayan golpeado "¿Por qué me pegas?", trata en todo momento de simular dolor, llanto y sufrimiento, recuerda el testigo digital de tu victimización primaria es fundamental para la defensa en el Ministerio Público o con el Juez." (Ver manual en: https://es.scribd.com/document/173104139/ Manual-Autodefensa-pdf#from_embed)

Esto podría relacionarse con lo que propone André Lepecki (que a su vez retoma los conceptos de Jacques Rancière sobre política y policía), cuando distingue, en la ciudad, las nociones de *Coreopolicía* (como aquellos que está dado y definido por una estructura preestablecida) y *Coreopolítica* (como aquellas acciones que reclaman un espacio de movilidad que le apuesta a la aparición del sujeto, en un intento de circular en un movimiento emancipatorio).

En México se practica una tradición del "cómo marchar" de una manera bastante coreopolicial (regulada por el apego a un tradicionalismo de la marcha). El protocolo es predecible: se sabe de antemano cuáles son las convenciones de la manifestación, incluyendo la probabilidad de los detenidos. Esto facilita mucho la tarea de los cuerpos del Estado, cuya labor es limitar, desmotivar o reprimir una manifestación.

La función o el evento

La manifestación implica, entre otras cosas, la reunión de un grupo de personas en un espacio público. Según la definición de Wikipedia, y la de la opinión pública en general, el éxito de una marcha corresponde a la cantidad de personas que a ésta acude. Nos centraremos aquí en las manifestaciones masivas, que ya serían entonces "exitosas" de manera numérica, pero cuyas consecuencias cualitativas (físicas, judiciales, políticas) no siempre parecen desembocar en algo positivo.

Después de la desaparición forzada de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos en Ayotzinapa, Guerrero, hace casi dos años, se sucedieron una serie de manifestaciones en diversas partes del país en las que se reclamaba la aparición con vida de los normalistas. Estas son algunas de las más significativas del 2014: el 8 de octubre, el 22 de octubre (llamada "Una Luz por Ayotzinapa"), el 8 de noviembre (recordada por la imagen de la quema de la puerta de Palacio Nacional), y el 20 de noviembre. Cada vez se fueron sumando más personas, cada vez se fueron sintiendo más emociones, fue incrementando el nivel de tensión, hasta que el 20 de noviembre sucedió un enfrentamiento más fuerte entre granaderos y sociedad civil que lastimaría no sólo a personas, sino a la esperanza generalizada.

A continuación, tomaremos un par de ejemplos, para explicar algunos parámetros de análisis que estamos utilizando:

ESPACIO: La manifestación es un acontecimiento que se desarrolla en una situación **espacio-temporal** específica. Ya que los distintos medios o fuentes de información arrojan datos distintos (algunas veces increíblemente distintos), es importante estudiar varios puntos de vista para acercarse a una visión más objetiva de los sucesos.

Una manifestación evoluciona y es afectada por factores materiales y afectivos: los cambios de luz, de espacio, de sonido, clima, así como las condiciones generales de visibilidad, pero también por la animosidad de la multitud, el cansancio, la alegría y demás cruces emocionales. En la manifestación del 20 de noviembre de 2014, tres marchas partieron de puntos distintos (el monumento a la Revolución, el Ángel de la Independencia, la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco), que convergieron a la altura de Bellas Artes para dirigirse hacia el Zócalo por la calle 5 de Mayo. Una vez terminado el mitin, y ante un principio de enfrentamiento entre un reducido grupo y la guardia presidencial parada frente a Palacio Nacional, se desplegaron filas de granaderos que en menos de diez minutos lograron barrer por completo la plancha del Zócalo, utilizando una de sus formaciones llamada "Formación en línea de escuadras", y recurriendo al desprendimiento de pequeños grupos para detener a los manifestantes de manera arbitraria. Otra táctica espacial de los granaderos cada vez más reconocida es el encapsulamiento, que se usa frecuentemente como una forma de generar miedo entre las personas, ya sea para disolver o detener. Interesante es pensar que en la marcha del 1 de diciembre del 2014, cuando un grupo de granaderos encapsuló a unos manifestantes al azar, otro grupo de personas proveniente de varias asociaciones civiles de derechos humanos, utilizó esta misma táctica para encapsular a su vez al grupo y así llevarlo hasta el metro más cercano y evitar su aprensión.

GESTO: En algunos casos, se hacen presentes **gestos corporales** específicos que tienen alguna carga simbólica o que por su viralización se convierten en gestos políticos. En la marcha del 22 de octubre por ejemplo, se convocó a llevar velas, y esto envolvía el todo de cierta carga fúnebre, frágil.

SONIDO: El tipo de **sonoridad** que se manifiesta en el espacio físico es determinante. Las consignas y las maneras en que éstas son declamadas musicaliza el espacio y expresa algo más allá de los cuerpos internados en el espacio de la marcha. Un ejemplo claro de esto sería el conteo del 1 al 43 que se repite incesantemente en las manifestaciones por Ayotzinapa, y que pasa de un grupo a otro en una especie de canon que se remata al grito de "Justicia", repetido a destiempo de adelante hacia atrás. Otro ejemplo muy contundente es cuando se llama al silencio. Éste transmite una atmósfera terriblemente solemne y densa. Luego están las variaciones en los tipos de gritos como por ejemplo el grito empoderado y preciso de "¡El Pueblo! ¡Unido! ¡Jamás será Vencido!", contra el grito- lamento de "El Pueeeeblo uuuuunidoooo, jamáaaaas seráaaa venciiiidooooooo" expresado en *rallentando* por las escuelas normales rurales (particularmente las de mujeres) y que marcaron todo un tono en las formas de gritar durante las manifestaciones por Ayotzinapa. Y en el caso de un enfrentamiento, la sensación de gritos caóticos que infunden miedo desenfrenado revelan un estado general de las cosas (por ejemplo los gritos del video del desalojo del Zócalo en la marcha del 20 de noviembre de 2014, mezclados al "no violencia!" junto con el himno nacional y a un "¡déjenlos!, ¡no les peguen!, ¡suéltenlo!").

La función en el terreno virtual

Según la antropóloga Rossana Reguillo, no se puede pensar un movimiento social de la misma forma a raíz del surgimiento de las redes sociales virtuales. Las protestas sociales contemporáneas tienen una serie de herramientas a su alcance que las convierten más fácilmente en estructuras no jerárquicas, no centradas en demandas ideológicas sino en mensajes políticos, y que le dan importancia a la afectividad y a lo emocional, en contraposición con lo racional, etc.

Es importante pensar lo virtual no sólo como un medio de transmisión de información, sino como un terreno, como un territorio. La contraposición dicotómica entre *real y virtual* claramente ha dejado de ser funcional. Podríamos, en todo caso, hablar de lo material y lo virtual, pero ambos son reales, aunque claramente tienen condiciones de existencia distintas (temporales, espaciales y de desplazamiento). Javier Toret y el colectivo @Datanalysis15m, en su texto "Tecnopolítica, la potencia de las multitudes conectadas" insisten en la importancia del mundo virtual no sólo como herramienta de diseminación de ideas o información, sino también (y sobre todo), como posibilitadora de otros modelos de organización y producción de comunidad y conocimiento, que incluso han sido catalizadores para el levantamiento de protesta desde la Primavera Árabe. Para este grupo, la "tecnopolítica" no es "clicktivismo" ni "ciberactivismo", porque no toma el terreno virtual como único campo de acción. En manifestaciones subsecuentes a la Primavera Árabe es importante notar la interacción entre el terreno material (el salir a la calle, tomar las plazas, hacer pintas, etc.) y el terreno virtual.

Para empezar, para generar una imagen icónica, ya no se necesita un evento como las Olimpiadas. Recordemos el puño arriba de los Black Panthers en México 68, frente al Hand's Up Don't Shoot viralizado a partir de las protestas de Ferguson (2014) y el surgimiento del movimiento Black Lives Matter. Recordemos al #StandingMan (Erdem Gunduz) en la plaza Taksim o el meme de los pingüinos en el parque Gezi en Turquía. Gracias al mundo del meme y el *hashtag*, cualquiera tiene la capacidad de viralizar una imagen si sabe conectarse con el deseo de la gente. El escenario ya no le pertenece exclusivamente a los grandes medios.

Es en esta articulación mundo material-mundo virtual que se produce una lucha verdaderamente tecnopolítica, que se desplaza constante y/o simultáneamente entre ambos terrenos. Las particularidades coreográficas de ambos, muy distintas entre sí, expanden las espacialidades y temporalidades de la protesta provocando, por ejemplo, la continuidad de la marcha aún cuando ya la gente se ha ido a su casa, o la posibilidad de encuentros de gente con identidades muy distintas en un mismo proceso de subjetivación, como en el caso de #YoSoy132, del 15M o de la plaza Taksim, en los que grupos muy disímiles se unían, no por un pliego petitorio conjunto, sino por un mensaje político en común. Ya no los obreros exigiendo mejores condiciones laborales, sino las personas exigiendo un cambio en el paradigma político mismo. La falta de especificidad en las peticiones, la falta de claridad en torno a las denuncias, o incluso a los fines que persiguen los movimientos, han sido criticadas por ciertos grupos de la intelectualidad mundial (tanto de izquierda como de derecha), quizá como una respuesta nostálgica frente a un cambio en el modelo conceptual de la protesta (cada vez más "Spinoziana" y menos "Platónica", por decirlo de alguna manera). Pero también ha sido visto como una forma de poner el afecto en el centro, como un ejercicio de subjetivación des-jerarquizante, es decir, no una promesa de un cambio político, sino un cambio político en sí mismo. Una manera distinta de organizarse y de resistir desde la acción misma.

Se ha dicho también que este tipo de protestas, puesto que alejadas de lo programático, son mucho más difíciles de predecir y de entender, y por lo tanto más eficientes para desestabilizar al poder represivo. Este cambio conlleva sus fragilidades: si estos movimientos están más abiertos a la influencia de lo emocional, corren el riesgo de ser manipulados desde allí. Rossana Reguillo, en su análisis emocional de twitter de las manifestaciones por Ayotzinapa en el 2014, nota que "La esperanza en Twitter creció muchísimo hasta el 20 de noviembre. Al día siguiente, cayó drásticamente". A cambio, subió el miedo. Las causas, por supuesto, fueron

la represión brutal y las detenciones arbitrarias que se llevaron a cabo en esa marcha. Desde una perspectiva coreográfica sería interesante analizar cómo funcionan estos desplazamientos afectivos, qué los detona, qué los aplaca, y cómo, sin olvidar nuestra interrelación afectiva, fundamental para la constitución misma del movimiento, podemos evitar caer en manipulaciones emocionales basadas en el miedo, la desesperanza, el cansancio y la depresión.

Queda también la pregunta: Si nuestra manera de organizarnos, de exigir, de resistir, de pensar la política, de informarnos, etc., está cambiando tanto, ¿por qué seguimos manteniendo las mismas coreografías de marcha? Si el poder tiene tan estudiado nuestro comportamiento que hasta utiliza tácticas de asedio coreografiadas por las legiones romanas hace dos mil años, ¿por qué no pensar otras maneras?, ¿por qué no desconcertarlos?, ¿por qué no dar muerte, de una vez, a Julio César?

Las narrativas que acompañan a la función

El papel de la prensa en relación al acontecimiento de la manifestación, podría ser un poco similar a la de la críticas y la reseña de un acto artístico. Es interesante pensar que no sólo se habla de aquello que sucedió como un mero pasado, sino que esas narrativas tienen consecuencias en un futuro. El manejo de la información, en términos de opinión pública y diseminación de informaciones o mensajes específicos, regresa y afecta de nuevo al curso de la acción política, ya sea para producir otra movilización, o para manipular los porqués de una movilización ya ocurrida.

Es bien sabido cómo las estructuras de poder siempre han tenido de aliados a los medios de comunicación. Cuando la información se difundía principalmente por radio, prensa y televisión, no era nada raro que gran parte de una población ni siquiera se enterara de las verdaderas características de una manifestación. Por ejemplo, en los titulares del 3 de octubre de 1968, sólo uno de nueve de los principales periódicos nacionales menciona la palabra "estudiantes". En casi

Responden con Violencia al Cordial Llamado del Estado

Que Cada Hogar Cuide de sus Hijos, Pide García Barragán

El Sol de México

Manos Extrañas se Empeñan en Desprestigiar a México

El Objetivo: Frustrar los XIX Juegos

El Gobierno Abrió Puertas al Diálogo

Francotiradores Abrieron Fuego Contra la Tropa en Tlatelolco

Heridos un General y 11 Militares; 2 Soldados y más de 20 Civiles Muertos en la Peor Refriega

Confía el Ejército en que no Haya más Efusión de Sangre

todos los demás se hace hincapié en un general herido, o se mencionan francotiradores contra los cuáles el ejército tuvo que disparar, o se nombra a los estudiantes como huelguistas o terroristas. Ejemplos: Periódico *La Prensa:* "Muchos muertos y heridos; Habla García Barragán. Balacera del Ejército con estudiantes". *Novedades*: "Balacera entre francotiradores y el Ejército en Ciudad Tlatelolco. Datos obtenidos: 25 muertos y 87 lesionados: El Gral. Hernández Toledo y 12 militares más están heridos". *El Universal:* "Tlatelolco, campo de batalla. Durante varias horas terroristas y soldados sostuvieron rudo combate". *El Sol de México:* "Manos extrañas se empeñan en desprestigiar a México. El objetivo: frustrar los XIX Juegos. Francotiradores abrieron fuego contra la tropa en Tlatelolco. Heridos un general y 11 militares; 2 soldados y más de 20 civiles muertos en la peor refriega".

Hoy en día, la prensa oficial funciona de manera muy parecida, aunque debido a todos los registros de video que se recolectan de manera personal por quienes participan en una manifestación, es muy difícil que la prensa tergiverse tanto las noticias. Hoy se trata más de confundir y llevar la atención sobre factores secundarios, que de inventar otras narrativas. Por ejemplo, muchos de los titulares

Coreografía de la información

Si bien la información en las redes y el periodismo independiente se hace cada vez más presente, aún no logra rebasar la importancia y el nivel de difusión del periodismo oficial. A menudo los periodistas independientes han hablado de que la cantidad de personas que acceden a sus redes es aún mucho menor que la que se informa por los canales oficiales. Por otra parte, aun pensando que la difusión de la información en la red pronto sustituya a las vías de comunicación más antiguas, éste tipo de acceso a la información conlleva otro problema que no se había presentado antes: la duda y el escepticismo. Si antes estaban quienes creían en la información, quienes sabían que era mentira lo que se leía, y quienes se informaban a través de medios más independientes o de una prensa contra institucional en la cual confiaban, ahora es tanta la circulación de información que una de las salidas más comunes es desconfiar y dudar de todo. Dado que no sé, mejor no me involucro.

Es interesante cómo, a raíz de este problema, ha regresado la necesidad de la difusión de boca en boca, donde se puedan resumir datos precisos y concretos para informar a otros. Por ejemplo, en el 2014 apareció en las redes sociales (con la invitación a difundirse impreso en las colonias) un afiche donde se resumían los principales hechos relacionados con la desaparición de los estudiantes. Suponemos que para contrarrestar el caos informativo, se apelaba a salir a convencer personalmente a los vecinos de que esto sí sucedió. ¿Será que en un futuro volverá a aparecer el voceador de la colonia, un hombre designado por los vecinos para que vocee las noticias más importantes luego de una ardua investigación?
Otra característica de la información en red es su carácter incidental. A diferencia del siglo pasado, donde uno se disponía a escuchar o leer las noticias, hoy en día las noticias aparecen en tu *feed* de Facebook o Twitter y se mezclan con todo tipo de información o desinformación, lo que a menudo conlleva una pérdida de contexto y jerarquía de las noticias. Por ejemplo, puedo interesarme por una noticia relevante de política nacional y, justo después, darle *clic* al artículo sobre los diez animales más resistentes del planeta. De tal manera, en nuestra experiencia análoga con la tecnología, aquella en la que como sujetos experimentamos una sucesión específica de información, conscientemente o no, estamos recibiendo información de manera desordenada, lo que a menudo dificultará nuestra capacidad de atención.

Si a esto le sumamos que gran parte del acceso a la información digital se da a través de los celulares, el tiempo que se le dedica a una noticia difícilmente logra superar al tiempo que toma leer unas cuantas palabras antes de subirse al metro o mientras se participa en una junta de trabajo. Por lo tanto, la manera en que circula la información hoy, sea para difundir una noticia, convocar una marcha o continuarla en las redes sociales, tiene una relación directa con la cantidad de atención que se puede captar con muy pocas palabras. Ya desde 1971, Herbert Simon, economista y teórico de las ciencias sociales, hacía evidente el problema de la atención en un contexto de mucha información:

> "… En un mundo rico en información, la riqueza de la información significa una carencia de algo más: una escasez de lo que sea que la información consume. Lo que la información consume es bastante obvio: consume la atención de sus destinatarios. De ahí que una gran cantidad de información crea una pobreza de atención y una necesidad de asignar de manera eficiente la atención entre la sobreabundancia de fuentes de información que pudieran consumirla".

A partir de estos datos surge la pregunta: ¿Cómo se puede proponer, propiciar o detonar un cambio de una situación política, si cada vez es más difícil reconocer de manera conjunta algunas de sus características? Una respuesta podría ser reconocer la necesidad de proponer otros marcos coreográficos de la información, para que esta recupere cierto orden a través de una acción ya no centralizada pero sí enfocada.

Un ejemplo es una plataforma que apareció en internet hace unos años, donde a partir de la idea de "medio para armar", se propone una plataforma para que las miles de noticias que circulan (principalmente de medios independientes) se reordenen alrededor de ciertos focos de atención, en este caso: Noticias nacionales, Megaproyectos y Espejos de la resistencia. (Ver: http://www.grieta.org.mx/)

Las hipótesis (nuestras)

Una de nuestras preocupaciones es pensar la función actual de la manifestación. Si bien observamos y escuchamos (como un grito desesperado de la opinión pública del Distrito Federal) que las manifestaciones no sirven para nada, o no van a cambiar nada, y solo estorban a la mayoría, pensamos que son acontecimientos que respiran una potencia. Tal vez, desde el pensamiento coreográfico, podríamos aportar reflexiones sobre y herramientas para el uso del cuerpo y el espacio en el acto público. Aquí algunos ejemplos de elementos a pensar

- Otras rutas: vienen de distintos lugares, o van a distintos lugares. La concentración en un solo sitio puede ser problemática.
- Otros espacios: pensar en desplazar el movimiento, de los espacios de poder institucional a otros espacios. Esto modificaría también la manera en que las multitudes se relacionan con el poder. El mensaje cambia. Por ejemplo, cuando el movimiento Yo Soy 132 se enfocó más en Televisa que en el Palacio Nacional.
- Otras corporalidades: pensar en corporalidades específicas que desbalancean el
- encuentro entre manifestantes y policías. Para esto se debe evaluar la necesidad y efectividad del cuerpo a cuerpo. ¿Ser amenazante para el cuerpo policial, o precisamente no serlo para quitarle motivos de activación de sus mecanismos?
- La no predictibilidad de las cosas: lo cual implica estar reinventando constantemente los mecanismos de protesta. En este punto es importante valorar la posibilidad de una organización más invisible, sin que por lo mismo se transmita inseguridad o confusión para las personas que apoyan a un movimiento. Este punto se debe de analizar con cuidado en una sociedad en la que una de las principales quejas es precisamente la falsedad de la información, la mentira y la discrecionalidad como estrategia política. Trabajar con el desconcierto es delicado.
- Repensar el factor emocional: por su potencia política y movilizadora la emoción y el afecto son partes fundamentales de la protesta. Por ejemplo, Georges Didi-Huberman en una entrevista, habla del poder de las lágrimas como activador de movimientos sociales. Nombra una escena de la película "El acorazado Potemkin" de Eisenstein, en la que las lágrimas de una mujer se convierten en los puños levantados de una multitud que se levanta. Diferencia la idea del llanto como queja, de la del llanto como denuncia.

Por último proponemos algunos ejemplos concretos de utilización de objetos, materiales y acciones que son interesantes para esta reflexión.

El reflectocubo: objeto inflable de gran tamaño hecho de material reflejante. Fue usado en algunas manifestaciones en Europa. Provoca que el reflejo interfiera con la visibilidad de la prensa y de la policía, y ayuda a evitar el enfrentamiento violento, al generar una especie de juego de pelota en donde los cuerpos (tanto de los manifestantes como de los policías) están ocupados en pasarse el objeto de un lado a otro.

La capucha nos iguala en la lucha.
Quema de chiles. En el mes de Junio de 2016, organizaciones campesinas quemaron chiles de árbol en un anafre en el acceso trasero del Palacio de Gobierno en Cuernavaca, para exigir a las autoridades una respuesta a sus peticiones. El personal tuvo que desalojar el edificio.

Bomba de mal olor en un centro comercial. Un grupo de activistas, arrojó bombas de mal olor en Hong Kong, en tiendas de ropa implicadas en trabajo esclavo infantil, produciendo el desalojo del centro comercial.
El escuchatorio. Plataforma on *line* que invitó a enviar sonidos de protesta para que se transmitieran en internet durante 43 horas. Cualquier ciudadano podía reproducir esos sonidos en cualquier punto de la ciudad, como una manera de expandir la protesta bajo el lema "Escuchar también es un acto de resistencia". (http://escuchatorio.net/)

Noticias hipersticionales. Para el noveno mes de manifestaciones por Ayotzinapa, se planteó una estancia de 43 horas de reflexión e intercambio en la explanada de Bellas Artes. Durante este plantón se distribuyó masivamente en todo el Centro Histórico de la Ciudad de México un periódico que reproduce a perfección la estética del diario *Milenio* cuya contenido planteaba un ejercicio de imaginación política para un país destrozado. (https:// trampaalarealidad.files.wordpress.com/2015/06/tabloide-29x35-completo2.pdf)

Referencias

-Manual de Autodefensa. <https://www.scribd.com/document/173104139/Manual-Autodefensa-pdf#from_embed>

-Entrevista Georges Didi-Huberman periódico Libération (1/sept/2016): «Les larmes sont une manifestation de la puissance politique» Catherine Calvet y Cécile Daumas <http://www.liberation.fr/debats/2016/09/01/georges-didi-huberman-les-larmes-sont-une-manifestation-de-la-puissance-politique_1476324>

-"Hands Up, Don't Shoot" and Growing Power of Protest Memes", Sarah Kessler.

-André Lepecki. *Coreopolítica y Coreopolicía*. Ediciones Fluir

- tecnopolítica.net

Ética y estética de las compañías de danza en tiempos neoliberales: Liderazgo, sumisión y rebeldía

Por Jorge Domínguez-Cerda

Uno de los mayores problemas en la actualidad, al momento de construir un proyecto dancístico, es la conformación de un grupo de trabajo. En tiempos antiguos (pues hoy día la memoria es corta) bastaba con invitar a los amigos que estuvieran cerca de nosotros y que tuvieran un mínimo de coincidencias en el pensamiento y los deseos creativos. Las condiciones para tales aventuras han cambiado dramáticamente y la cauda de requerimientos tanto técnicos como económicos o propagandísticos, han convertido lo que antes era una gran aventura, en lo que hoy puede convertirse en una terrorífica pesadilla. Ya no es suficiente ofrecer funciones, obras y giras, quizás. Hoy es necesario tener contratos, abogados, contadores y mercadólogos, publicistas y diseñadores de gráficos, de web, de ropa, de animaciones.

Muchas preguntas se desprenden de esta nueva circunstancia en el entorno de una sociedad bajo continuo ataque neoliberal, que impone reglas de todo tipo: financieras, conductuales, o de trabajo. Así pues, hoy me presento ante ustedes con más inquietudes que certezas, con preguntas que no alcanzo a responder por mí mismo y que me perturban al grado de no saber qué camino tomar.

¿Cuáles son las nuevas normas de convivencia? ¿Es posible construir una relación afectiva real entre el coreógrafo y sus bailarines? ¿Puede el coreógrafo seguir hablando de SUS bailarines? ¿Qué los convierte en suyos (si acaso lo son de alguna manera)? ¿Qué clase de relaciones son necesarias para la creación de una obra: comerciales, contractuales? ¿Cuáles son las reglas de trato que conducen el proceso?

En las sociedades alienadas por los intereses económicos en que vivimos: ¿qué papel juegan las En las sociedades alienadas por los intereses económicos en que vivimos: ¿qué papel juegan las relaciones entre un creador y sus –cómo llamarlos– compañeros, colegas, cómplices?

Sin deseos de regresar a la primitiva causalidad de los tiempos pasados, una nueva discusión que reorganice las reglas del juego se hace necesaria, con el propósito de encontrar planos de interacción actualizados a los tiempos que corren, donde las viejas directrices que hacían del coreógrafo un dictador afectuoso pero implacable en sus momentos de furia, puedan ser sustituidas por... ¿qué? ¿Un empresario? ¿Un patrón? ¿Un líder? ¿Dónde descansa hoy día la viga que soporta la estructura?

Haré un pequeño juego de memoria: en 1992, cuando Lidya Romero, mi gran compañera de aventuras y en ese momento coordinadora nacional de danza, y un servidor, nos encontramos con la necesidad de convocar a los colegas que en ese momento constituían los creadores más destacados de nuestra generación, con el propósito de discutir los motivos que nos impulsaban a hacer danza, a dedicar nuestra existencia a ella. El paisaje era entonces completamente distinto al actual. No existía el Fonca, no había becas, ni red de festivales, las licenciaturas eran apenas unas cuantas y muy excepcionales escaramuzas, así como el muy recientemente creado Cenidi Danza. No había Centro Nacional de las Artes ni mucho menos extensiones en la provincia. Los rigores creativos obligaban a seguir sin cuestionamientos ciertas técnicas de entrenamiento y las –en aquél entonces– grandes compañías eran dueñas de los exiguos presupuestos y nosotros, ya todos rondando los 15 años de hacer y dirigir compañías de danza, no veíamos la posibilidad de conseguir apoyos.

La reunión convocada se efectuó en el puerto de Veracruz y durante tres días, Raúl Parrao, hasta hace poco director del Ceprodac, Adriana Castaños, impulsora de la licenciatura de la Universidad de Sonora, Marco Antonio Silva, hoy director de Ceprodac y también ex coordinador nacional de danza, Rolando Beattie, director de múltiples iniciativas en Oaxaca, Rosa Romero, ahora impulsora y directora de danza en Tlaxcala, Francisco Illescas, Leticia Alvarado, Cecilia Appleton, algunos más cuyo nombre se me escapa y un servidor, en lo que parecía más una sesión de psicoterapia colectiva, dimos rienda suelta a todas nuestras angustias y frustraciones, a todos los deseos reprimidos y descabelladas aspiraciones.

De modo que durante esos tres días nos vimos al rostro y encontramos similitudes y diferencias, pero la gran sorpresa fue observar con toda claridad que los caminos que habíamos seguido

para llegar a ese momento en el espacio, eran más que parecidos. De modo que pudimos darnos cuenta que nosotros éramos nuestro proyecto, de principio a fin. Que en el deseo de hacer danza nos habíamos transformado en productores, promotores y gestores, rompiendo los límites de nuestro deseo de bailar y crear obras. Por supuesto, ese descubrimiento suena hoy hasta inocente y quizás pueril, pero en aquellos días logró darnos una seguridad, un terreno firme donde pisar, al entender que no estábamos solos luchando contra los molinos de viento.

De esa iniciativa surgió de modo muy tortuoso –que hoy pasaremos por alto– lo que vendría a ser el Programa Nacional de Apoyo a la Danza, que permitió romper el cascarón que encerraba a toda una generación ya lista para conquistar el mundo, su mundo. Una red de festivales que permitió abrir los caminos del dialogo entre pares, nuevos esquemas creativos que rompieron los paradigmas y nos permitieron poner al día a la danza mexicana e insertarnos en el concierto mundial. Simultáneamente, se crearon nuevos espacios, como fue el Centro Nacional de la Danza, con sus nuevas extensiones a diferentes estados de la república, licenciaturas a granel en un mundo que se volcaba sobre la globalización y la filosofía del mercado sin restricciones. Muertas ya, aparentemente, las aspiraciones socialistas, los logros sindicales, el estado proteccionista, cediendo el lugar a su majestad, el neoliberalismo.

Así hemos llegado hoy a este mundo donde lo importante es la fama, los logros del individuo, la creación instantánea y fugaz. El lugar donde todo es posible. Hoy emergen de las licenciaturas incontables jóvenes dispuestos a comerse el mundo, con la seguridad que les da su título. Sin nada a qué enfrentarse, sólo queda hacer lo que nos venga en gana, pues –ya está dicho– todo es posible.

Mis preguntas vienen al caso ante el desconcierto que me significa esa amplia posibilidad de hacer cosas, que en apariencia nos permite estar aquí y allá al mismo tiempo, en un extraño juego donde parecen por siempre rotas las leyes que antes nos mantenían atados a un lugar, a un momento en el tiempo. Hoy día, el crear o mantener una compañía de danza, liderar un espacio de creación, parece –de nueva cuenta– un sueño de opio, una quimera.

Las circunstancias del entorno económico, regido por las leyes del mercado, obligan a bailarines y coreógrafos a una casi absoluta impermanencia, donde lo importante es conseguir una beca, un apoyo a la creación que se traduzca en el pago de la renta y las tres comidas del día.

Mantener unida una compañía de danza se torna entonces en un juego de abalorios, donde es simultáneamente importante y fundamental crear "un nuevo concepto" (entre más descabellado mejor) y una contabilidad rigurosa, una propuesta absolutamente innovadora y rompedora de esquemas (en un mundo que los rompe y crea por minuto) y una propuesta mercadológica que capture a los posibles compradores. En ese universo, donde todo tiene el mismo valor y nada parece tener valor alguno, qué rol juega el coreógrafo que antiguamente tenía una visión particular, un modo de hacer –en apariencia– único.
Cómo convocar bailarines cuando lo más importante no es tener ideas sino dinero, cómo mantener unidos a los individuos para crear un modo particular de creación si lo importante es estar a la moda en un mundo que hace de la moda, y de sus seguidores, un producto desechable a cada minuto. Me queda claro que ese mundo de nosotros, mi generación, hoy un montón de viejos cincuentones y sesentones, ha desaparecido o está a punto de hacerlo.

Y sin embargo, dentro de todo eso, sigo pensando que los procesos culturales siguen siendo materia del tiempo, que requieren un proceso de desarrollo y maduración. Que yo, aún hasta este día, sigo necesitando enamorarme de esos cuerpos hermosos, de esa energía desbordante y esa locura que inunda a los espectadores y los obliga a maravillarse, en los tiempos de la vida virtual, de ese trozo de materia que se mueve ágil y velozmente por los múltiples espacios.

Entiendo que es nuestro deber crear no sólo una compañía de danza, sino una empresa, una marca, un sello distintivo que sea vendible, comercializable. Pero aún eso requiere de cierta permanencia, de cierta estabilidad que hoy parece imposible de lograr.

A pesar de todas las traiciones que los bailarines no cesan de administrar a los líderes/coreógrafos/empresarios que conducen los procesos de creación, nos seguimos necesitando unos a otros. La humanidad parece que no ha encontrado un modo de reconciliar los intereses de la creación, de las distintas formas que asume la estética, con maneras éticas de conducirse, de relacionarse.

¿Qué es pues una compañía de danza? ¿Una empresa? ¿Una marca? ¿O un espacio de reunión? ¿Un modo de plasmar las ideas en conjunto para llevarlas al mundo de las realidades? No tengo respuestas, pero sé que estas inquietudes, hoy expuestas ante ustedes, me podrán dar un indicio para encontrarme de nuevo con esas energías que me permitan cultivar y cuidar un árbol, y verlo crecer y madurar. Esa es para mí la cultura. Eso es para mí el hacer danza.

Aún en medio de éste que ahora parece un bosque tenebroso, es nuestro deber encontrar un espacio donde cultivar nuestras aspiraciones y rodearlas de todo lo necesario para verlas llegar a las alturas, no importando si es una mata o un roble. Alguien tiene que cuidar el bosque.

"Me enuncio, luego existo"
(En torno a las implicaciones éticas de la enunciación en primera persona corporal o para que Kierkegaard dialogue con Regina)

Por Javier Contreras V.

En realidad, este texto no es todavía una elaboración acabada, se trata de materiales reflexivos y experienciales fragmentarios en busca de articulación y complejización. En ellos intento –a partir de la confrontación entre lo social y lo biográfico, fundamentalmente vividos en el terreno de las construcciones de género– escudriñar las posibles implicaciones éticas de la enunciación en primera persona corporal. Enunciación formulada en el ciclo de solos coreográficos denominado "Pues sí...". Estos apuntes –recuerdos, reflexiones, momentos de un recorrido– buscan problematizar los solos, las circunstancias personales y colectivas de su elaboración en la perspectiva de apuntalar una ética del poner el cuerpo, dar la cara y construir la esperanza.

Recuerdo:

1) Hace ya varios lustros, para nominar el primer capítulo de mi tesis de licenciatura (dedicada al análisis de la obra de una escritora mexicana que me parece fundamental: María Luisa Puga), retomé el primer verso del poema "Walking around" de Pablo Neruda (texto que forma parte de *Residencia en la tierra*, ese poemario estremecedor) que dice "sucede que me canso de ser hombre". Lo hice así para darle voz al disgusto que las pretendidas obligaciones inevitables de la condición masculina patriarcal heterosexual me producían y me siguen produciendo. En ese capítulo, hablaba de cómo la experiencia militante en la izquierda trotskista –en la que la lucha feminista y por el respeto a la diversidad erótica eran, y son, centrales– y, sobre todo, de cómo la valiosa crítica de nuestras maneras de ser masculinas que en la densidad de la vida cotidiana ejercían nuestras camaradas, amigas, amantes, compañeras, me conmovió profundamente y me –nos– abrió posibilidades de una virilidad y una afectividad dignas y dignificantes, no patriarcales. Estas oportunidades –y retos– me parecen irrenunciables. De esta decisión de asumir el haber sido afectado, de no querer eludir los retos y problematizaciones que la lucha de las mujeres nos propone, derivó el título de esta ponencia: si Kierkegaard renunció a su amor a Regina, porque, entre otras cosas, como nos lo cuenta James Collins (Collins, 1976), pensaba que las vicisitudes de la vida cotidiana podrían alejarlo de los compromisos radicales de su apuesta ética-religiosa, a mi juicio, a lo que estamos invitados ahora por la lucha feminista es a vivir esa radicalidad en la carne (como diría Merlau-Ponty) de la micropolítica. Y, fundamentalmente, a lo que estamos convocados –si nos compromete la aventura afectiva– es a no hurtarnos a los esfuerzos de construir amores realmente entre pares. Y eso no va a ser posible si no nos producimos poiéticamente como varones no patriarcales.

2) Pero, además, la lucha por trascender el patriarcado es urgente en virtud de que el machismo es inequívocamente letal. La capacidad tanática de la articulación entre las lógicas del patriarcado y las del capital es enorme, real, operante. Nuestro país es una dolorosa muestra de esa eficacia sombría y sangrienta. Nos lo describe acertadamente el investigador Rodrigo Parrini en su texto *Masculinidades erectas y violencia social en México* (Parrini, s.p.i.). En este escrito se propone para nuestra realidad social mexicana, con base en elaboraciones de Sloterdijk, que vivimos en una falósfera de terror fundada en el ejercicio de un poder autoritario que se asume "potente" – por ejemplo, los viagras en el ámbito delincuencial o la reivindicación de la "mano dura" por parte del Estado "legítimo"– que produce y exhibe la impotencia de l@s sojuzgad@s/ oprimid@s a partir de que en el pacto de los hermanos-cómplices no hay ya (como ocurría en el caso de la realidad simbólica descrita en *Tótem y tabú de Freud*) una tributación a un padre asesinado pero que era referencia axiológica. Diríamos nosotros, a partir de lo elaborado por Gilly y Roux, que en la época del capitalismo del despojo, se magnifica esa expulsión del ámbito del valor que para Lukács es una de las características fundamentales del capitalismo, de tal forma que la violencia patriarcal/capitalista se ejerce sin estar remitida a ninguna validación (que no sea la de la rentabilidad estricta), en cierto sentido, se justifica por su eficacia misma, es decir, por su crueldad. Por lo dicho, en el contexto de nuestro país, con miles de asesinadas y asesinados, con miles de desaparecidos y desaparecidas, con miles de torturadas y torturados, empeñarse en trascender las lógicas patriarcales (que extienden sus dominios desde lo macropolítico a la intimidad) es una tarea necesaria, ineludible, de sobrevivencia y de defensa de la dignidad de todas y todos.

3) ¿Pero qué pueden aportar los saberes y experiencias de la danza a los ciudadanos y ciudadanas en el momento en que asistimos a la nueva fase de la dominación capitalista, aquella que está construyéndose sobre la mundialización del poder del capitalismo financiero: la época del despojo? (Cfr: Gilly y Roux: 2015) ¿Qué puede aportar la danza a una sociedad tan lastimada como la nuestra? ¿Cómo allegarse y allegarnos esperanza? Sé que se trata de preguntas grandes, que acaso se sitúan en el resbaladizo camino de la desmesura o la insensatez. Sin embargo, apenas las escribo me percato de por qué su formulación no me parece carente de pertinencia: si lo propio de esta forma de dominación capitalista es su carácter cósico (y cosificante), abstracto (y abstrayente), la danza y su experiencia y

saberes –arraigados en la complejidad de los cuerpos– se colocan en sus antípodas: son concreción, experiencias encarnadas, expresión de una intencionalidad que se actúa en la densidad kinética-corporal de los y las sujetos. De alguna manera, con base en sus maneras de ser, la danza puede ayudar a construir un mundo que no tribute las lógicas crueles del actual momento del capital.

Es verdad que el carácter abstrayente de esta forma de dominación ha venido dibujándose desde hace siglos –en este sentido, por ejemplo, el filósofo argentino León Rozitchner, en su libro *La cosa y la cruz: cristianismo (en torno a las confesiones de San Agustín)*, nos explica cómo la versión dominante del cristianismo preparó, en su articulación estricta de la persona a los empeños de un alma que se "limpia" de corporeidad, la llegada de ese sujeto "abstracto" cada vez más utilizable en la lógica del capital en virtud de su poco espesor–. Sin embargo, este carácter "descarnado" de la actual forma generalizada de dominación tiende a magnificarse en virtud de la forma misma de manifestarse de este capitalismo en el que el capital –perdón por las redundancias– parece producir directamente capital sin intervención del trabajo, es decir, sin la participación de la persona que ya no es más considerada una persona sino una función, no un alguien que cuenta y produce las historias que lo habitan, atribulan y complejizan, sino un ente de operaciones y ubicación cuantificable, evaluable, utilizable (o descartable). La danza, por lo menos en principio, sería una negación de esta abstracción en tanto que es densidad poiética corporal vital. Es encarnada resistencia y posibilidad de rebeldía arraigadas en la dignidad, los dolores, las alegrías y las demandas de la viva carnalidad.

Esto último es muy importante porque esa lógica abstrayente del capital le abre la puerta a la crueldad, porque ahí donde no se ve a la persona y se la sustituye por una representación cósica instrumental se instala la tentación del cadáver. Recuerdo las reflexiones de Simone Weil, en su ensayo *La Iliada o el poema de la fuerza* (Weil: 1990), en el que nos avisa de cómo los poderes autoritarios se empeñan en negar el movimiento de la voluntad libre de los sujetos, de cómo prefieren la quietud (el caso extremo es precisamente el cadáver), o en todo caso, el movimiento pautado, normado, ése en el que su incesante acción no modifica nada porque repite lo mismo, como bien lo describe André Lepecki en *Coreopolítica y coreopolicía* (Lepecki: 2015).

Ahora bien, este capitalismo higiénico, aséptico, maquínicamente abstracto que fetichiza la eficacia, se ensaña, sólo de una manea aparentemente paradójica, con los cuerpos. Es el cálculo egoísta contra la fragilidad corporal de cada uno y, sobre todo, de cada una, en ese cruel abrazo de capitalismo, racismo y patriarcado. Como consecuencia de su profunda lógica cosificante y mercantil las personas somos reducidas a corporeidad instrumentalizable o suprimible. No es casual que en nuestro país y en el mundo se multipliquen los feminicidios, la trata de personas o que se desaparezcan o eliminen a los inconvenientes o inasimilables.

Al horror del capital la danza le opone, como posibilidad, su contenido vital, ético, civilizatorio en tanto sus lógicas profundas colaboran a la construcción de un mundo más amable desde la experiencia dignificada y respetuosa de la primera situación existencial humana: la corporeidad individual. En el mejor sentido freudiano-marcusiano de la palabra, puede decirse que la danza se empeña en una tarea artística-civilizatoria-erótica, situada en las antípodas de los paradigmas tanáticos del actual modelo dominante de poiésis social. Y esto es así porque la danza invita a asumir las implicaciones éticas y políticas amplias de la humana vulnerabilidad. Asunción valiente, agradecible, conmovedora y esperanzadora que hacen todos y todas los que en nuestro país luchan contra las múltiples manifestaciones del despojo y a favor de la fiesta del encuentro, la justicia y la igualdad.

Entiendo las palabras de quienes como la escritora Cristina Rivera apuntan que en un mundo como el mexicano el cadáver se vuelve lugar de enunciación y referencia central en la medida en que se convierte en archivo de múltiples memorias invisibilizadas que es preciso escuchar. Pero también pienso que esas memorias empezamos a cultivarlas cuando –vivos– decidimos poner el cuerpo, es decir, cuando asumimos el riesgo de nuestras apuestas éticas y políticas, cuando damos la cara para colaborar a construir la realidad justa que deseamos. Cara abierta al llamado del misterio propio y del otro (Levinas), persona corporal que en función de sus empeños axiológicos (Heller) y acontecimentales (Badiou) involucra su vulnerabilidad. Y en el fondo, un inmenso acto de fe, ése del que nos habla Lucien Goldman, en sus comentarios a Pascal, como el núcleo de la acción ética: actuar –moverse, involucrarse– porque se lo considera justo y no porque se tenga certeza del resultado: apuesta. Y ese dar la cara, poner el cuerpo, moverse involucrándose, apostar, me parece la semilla ética de la danza. Una semilla ética que nos es imprescindible.

4) Ahora bien, esta lucha contra el patriarcado no es sólo reactiva a la oscuridad del capitalismo/patriarcal, sino que es esencialmente poiética. En este sentido, es también una apuesta por la felicidad creativa. Nos es factible cambiar el mundo a partir de la propia intimidad. Lo personal es efectivamente político. Nuestro sujeto personal –con base en su problematización– es posibilidad efectiva de poiésis social. La micropolítica, sobre todo la afectiva, es un ámbito en el que podemos aventurarnos a mundos civilizatorios nuevos jugados en el trato cara a cara de los múltiples yo-túes, de los rostros frente a los rostros, de la persona a la persona, de la primera persona a la primera persona otra.

5) Recuerdo con mucho gusto que en mi primera visita a Cuba –allá en el año de 1981, casi recién egresado de la carrera de lengua y literaturas hispánicas– me sorprendió gratamente encontrarme con una multiplicada explosión de voces líricas en la poesía y el relato cubanos. La enunciación en primera persona, particularmente la amorosa, se explayaba con calidad, trasparencia y ganas de complejizar. Algo similar encontré en la poesía posibilitada por el triunfo de la insurrección sandinista: las publicaciones artesanales en las que viajaba la poesía de los jóvenes nicaragüenses estaban plagadas de poderosa subjetividad sentimental. Esta coincidencia me hizo intuir algo que ahora puedo formular en términos de la epistemología del sur de Boaventura de Sousa Santos: las múltiples invisibilizaciones que los poderes autoritarios y coloniales imponen a las experiencias, saberes y modos de existir de los oprimidos y oprimidas, incluyen la negación del derecho a la subjetividad. No todas las subjetividades son reconocidas ni consideradas dignas, ni siquiera en la circunstancia extrema de la muerte como nos lo recuerda la filósofa Judith Butler cuando habla de ganar para todos y todas el derecho al duelo (hay muertos que importan y justifican un lamento, hay muertos a los que se les niega esta posibilidad) y como, dolorosamente, lo constatamos día a día en nuestro lastimado país.

Lo que veía en esas manifestaciones literarias de la subjetividad era que en sus respectivos procesos revolucionarios –esos inmensos esfuerzos personales y colectivos por dignificar la vida– esos artistas estaban cultivando su derecho a la subjetividad cabal. Y lo hacían en ese ámbito en el que la afectividad, el vínculo con la otredad, la ética, lo inconsciente, la micropolítica, el misterio y lo soñado se articulan: la experiencia amorosa. Estaban hablando en voz alta de su vida amorosa personal y, a mi juicio, eso era un acontecimiento poiético político importante porque implicaba que se asumían como dignas vidas singulares. Pongo un ejemplo a contracorriente, quizá demasiado basto, para mejor

apuntalar lo que bosquejo: en muchos de nuestros países las vidas sentimentales con derecho a existencia pública es la de los así llamados "famosos y famosas", de tal forma que la propia vida sentimental es experimentada a trasmano, de manera alienada y alienante (patriarcal, clasista, racista). Lo que veía en las expresiones cubanas y nicaragüenses era la apropiación del derecho de autoenunciarse, de autoproducirse. Lejos estaban del debate simple que opone maniqueamente lo personal a lo colectivo: al ejercer su derecho a la construcción y elucidación pública de la propia subjetividad estaban haciendo aportes de carácter social. Aquí una de las claves de esta significación social es ese tránsito comprometido de lo privado a lo público, salto audaz si lo hay, y que implica una ampliación del concepto de lo político (la asunción ante los otros del personal disenso, en términos de Ranciére). Digamos, la impudicia como acto político disensual.

Más tarde, al estudiar un poco del marxismo húngaro, me encontré con las formulaciones filosóficas de Ágnes Heller que me permitieron valorar aún más ese ejercicio poiético de la subjetividad personal. A mi juicio, la intelectual húngara articulaba sabiamente, por lo menos en sus escritos de los 70 y 80, y a partir de su énfasis en las decisiones éticas como el puente activo que tendemos entre lo personal y el proyecto de humanidad que deseamos, las problematizaciones del marxismo con las formulaciones del existencialismo de izquierda. Me queda claro que ella no lo conceptualiza así, y quizá estoy construyéndome una ficción teórica, pero no creo equivocarme demasiado. En todo caso, lo que me convocaba a la reflexión en sus escritos era su empeño en entender la articulación entre lo afectivo, la dimensión ética y la política. Vale decir, me interesaba mucho, y me interesa, su valoración de la apuesta ética personal.

Ahora bien, no se me oculta que este énfasis en el esfuerzo personal tiene mucho que ver con la circunstancia política mexicana. Mi vida política militante había ocurrido en el Partido Revolucionario de las y los Trabajadores, organización en la que, afortunadamente, como ya apunté líneas arriba, los planteamientos feministas tuvieron –y tienen– un gran impacto. La afirmación "lo personal es político" era más que una consigna, era una manera de empeñarse en la imbricación congruente entre lo que se afirmaba y actuaba en el terreno de lo público y lo que se asumía en la vida privada. Y en la densidad de lo "personal" lo corpóreo y lo erótico se destacaban con toda su complejidad, dificultad y belleza. A los varones, el feminismo no sólo nos invitaba a ser solidarios con las luchas de nuestras compañeras, sino, sobre todo, a indagar nuevas formas de virilidad. Las reflexiones sobre la construcción social de los géneros nos competen a todas, todos y todes. El patriarcado nos hace a los varones cómplices de la opresión, nos concede algunos privilegios de abuso, pero nos quita dignidad ética. Y esto no puede ser una opción reivindicable de vida. En consecuencia, de nuevo me topaba con la necesidad, y la oportunidad, de reflexionar y actuar libertariamente desde la urdimbre personal. Necesité someter a crítica cómo es que mi cultura, sus hábitos, sus sentidos comunes, sus "obviedades" habían contribuido a diseñar mi persona masculina heterosexual, las formas de mi deseo y mis maneras de amar.

A lo dicho, debe agregarse que de la conjunción de los efectos del gran fraude electoral de 1988, la integración de buena parte de la izquierda partidaria mexicana a ese proyecto fallido que es el PRD, lo que implicó un énfasis en la lucha electoral, y la desesperanza surgida de las repercusiones de lo que se nombra de manera simplista como "la caída del Muro de Berlín", magnificaban las respuestas políticas y éticas personales. En mi caso, y en el de mis compañeros y compañeras de organización, se sumaba el azoro ante la restauración del capitalismo en la mayoría de los países del llamado "socialismo real". ¿Cómo entender, por ejemplo, que las luchas obreras, sindicales de los trabajadores e intelectuales polacos por democratizar su sociedad terminaran no en una reformulación y ahondamiento del socialismo sino en la sesión de sus derechos a las expresiones más conservadoras del capital? Fue como quedarse desnudo ante un vendaval. Llegó entonces la posmodernidad con su "muerte de las metarrelatos" (Lyotard), llegó la homogeneización capitalista neocolonizadora (con su tributación a las razones metonímicas y proléptica, como las nombra Boaventura de Sousa Santos: esas formas de construcción de la experiencia en el que todo diverso de la vida humana es subsumida a un único relato "prudente", "racional" y "posible"), llegó la invitación al cinismo y a la resignación. Fue como si se hubiera quedado uno solo sólo con su persona y desde ahí hubiera que construir la esperanza, la resistencia, la revuelta, la dignidad.

Obviamente, todo fue más complejo –siempre es más complejo–, pero no puedo negar que vivimos –viví– un fuerte sentimiento de orfandad.

Y a lo dicho se sumó el descubrimiento de la danza, a mis aquellos casi treinta años, con todos sus saberes y retos y posibilidades de expresión formulados desde el primer territorio de la experiencia: el propio cuerpo. Fue una fiesta, porque la danza nos recuerda en su intensidad kinética-corpórea-espacial-temporal-relacional (porque se danza siempre con, para, ante, por otros) que la felicidad es posible. Fue también la constatación, sobre todo en la confrontación con las exigencias de la enseñanza técnica, de la existencia de la primera persona corporal con sus posibilidades y límites específicos, porque yo no tenía, no tengo, un "cuerpo dancístico", sólo soy/tengo/habito/me habita esta corporeidad "normal" propia a la que interrogo/me interroga cuando danzo. Pero, además, lo singular corporal no deriva sólo de las particularidades anatómicas, sino, sobre todo, del hecho de que en nuestro cuerpo se inscriben nuestras historias afectivas, pulsionales, políticas. Somos una memoria activa de nuestras derivas, resistencias, empeños, audacias y determinaciones.

Y estuvo, está, siempre el amor, como experiencia fincada en la apertura a ser afectado, conmovido, por la vida compleja de una otra que nos invita a crecer, a esforzarnos por ser mejores. Digamos, basándonos en Martin Buber, que el amor es una experiencia privilegiada –radical– de la "palabra primordial 'yo-tú'". Digamos que el amor es la posibilidad poiética-micropolítica de asumir en términos de la "escena de dos" (Badiou) el "acontecimiento" (otra vez Badiou) de la irrupción en nuestras vidas de una vida singular que nos conmueve y descentra.

No se me oculta que la lógica argumentativa de todo lo anterior parece oponerse a las corrientes teóricas que ponen en entredicho la pertinencia de la categoría de sujeto (fundamentalmente Foucault y Deleuze y Guattari). Me parece que es muy afortunada su crítica al logocentrismo y su énfasis más en los procesos sociales que en lo aparentemente "personal". Sin embargo, considero que es importante conservar-reformular la dimensión singular de la subjetividad (ligada y construida a y por los procesos productivos sociales, pero también productora de la experiencia colectiva) como una manera de no eludir el sitio de arraigo personal de la responsabilidad, el territorio de la elección, de la implicación propia en la decisión. Si el arte, la política y el amor pueden definirse como experiencias disensuales/acontecimentales (es decir, como la irrupción de lo invisibilizado, lo inesperado, lo no concebido por el sentido común y el orden político que lo diseña o como lo que está llegando a ser, lo que lucha por advenir) es porque hay alguien/alguna que así lo asume. No hay acontecimiento si no hay un sujeto que lo percibe, se conmueve, lo asume y actúa en consecuencia. Sea como sea, debo aclarar que no concibo a la singularidad personal como mónada solipsista autosuficiente. De hecho, me interesan mucho las perspectivas de las filosofías de la otredad, particularmente en sus vertientes latinoamericanas (Dussel).

6) Luego de diez años ininterrumpidos de trabajo creativo en el grupo Proyecto Bará, que estuvieron centrados en la composición de obras corales y de ensayar formas respetuosas de trato y colaboración, llegó el momento de asumir que la recomposición de las políticas culturales del Estado, los pactos entre los grupos y personalidades fuertes del campo, la recomposición del mismo con base en las consecuencias de la lógicas del Fonca-Conaculta (pactos y recomposición tributarios de una dinámica de inclusión/exclusión fincada en el paradigma del sistema de las bellas artes) nos habían derrotado como colectivo independiente. Como director de Proyecto Bará quizá me faltó arrojo, pero

también había recorridos y apuestas que no quise realizar. Básicamente, no quise atarme a lógicas de competencia… Así, me llegaron los cincuenta años, el venturoso encuentro con la danza y los amigos de América del Sur y la necesidad de hacer un balance biográfico cuyo espacio de pertinencia sólo pude ubicar en la propia corporeidad. Comenzó entonces el ciclo Pues sí…

7) Quise realizar estos solos fracturando la lógica patriarcal de género masculina. Su paradigma de construcción de un "sujeto supuesto importante per se" arropado por los pactos de encubrimiento de los cómplices. Intenté enunciar desde el ámbito de la fragilidad, prescindir de la máscara falo como la nombra Rodrigo Parrini, nombrar fisuras, incertidumbres.

8) Pues sí… es el nombre general que agrupa una serie de solos coreográficos en los que reflexiono sobre la condición de género masculina. Lo hago así porque quiero aplicarme a mí mismo la consideración feminista de que lo personal es político. Parto de la necesidad de problematizar la condición de género heredada porque no creo que los varones debamos resignarnos a los paradigmas de la virilidad dominante. De manera sucinta puedo decir que el patriarcado nos otorga a los varones poder y privilegios pero no libertad, ni dignidad ética, ni alegría. El patriarcado nos erosiona la vida en tanto que nos invisibiliza a nosotros mismos territorios amplios de la experiencia (especialmente afectiva, erótica, micro-política). Menoscabo ontológico que padecen quienes nos rodean –particularmente las mujeres– en la medida en que nos lleva a totalizar como única vía de construcción del sujeto masculino la afirmación positiva de un poder excluyente. Se trata de un triste poder restrictivo. Por eso la condición de género masculina patriarcal me resulta incómoda, coercitiva, sobajadora de la persona compleja, amorosa y solidaria que deseo construir con los otros y las otras. No quiero que el patriarcado sea mi destino, ni mi herencia, ni mi presente. Estoy firmemente convencido de que otras masculinidades –dignas, éticas, disfrutables, confiables– son posibles. Quiero contribuir con mi trabajo artístico y reflexivo a soñarlas, convocarlas y producirlas. Con base en lo bosquejado, he considerado que para que mis propuestas artísticas se tomen en serio la aseveración de que lo personal es político debo interrogarme desde la situación de la primera persona. Deseo que esta problematización de lo personal/social genérico en el espacio público de la escena sea enunciada desde la primera persona corporal. La idea es interrogar las historias que viajan en este mi cuerpo de hombre heterosexual mayor de casi 60 años. Señalo esta condición específica del sujeto deseante porque me he percatado que en los encuentros escénicos en los que se presentan trabajos que elaboran críticamente las relaciones entre género y performatividad (a partir de las formulaciones de Judith Butler, por ejemplo), la perspectiva heterosexual habitualmente está ausente, como si la heterosexualidad fuese una experiencia de subjetivación sólo habitable en el sentido tradicional del patriarcado, como si el hecho de ser demográficamente mayoritaria la instalase inevitablemente en la comodidad conservadora. No estoy de acuerdo, al mundo heterosexual también le es factible –y necesaria– la subversión.

Ahora bien, no me engaño con respecto a que un encuadre como el descrito puede instalarse en el territorio de la impudicia y el exhibicionismo. Es muy factible que sea así, pero prefiero correr el riesgo de la impropiedad antes que ocultar problemáticas masculinas –que arraigan fundamentalmente en lo vivido en el territorio de lo personal– tras formulaciones protectoras generales que me permitan eludir las confrontaciones que me involucran directamente. Deseo ganarme el derecho al nosotros a través del escudriñamiento crítico del yo. Perspectiva crítica no quiere decir lacerante –reivindico los oficios de la ternura– pero sí implica el esfuerzo de interrogarse sin velos, con veracidad, y en el mejor sentido de la palabra, con valor y audacia.

A partir de los presupuestos sucintamente descritos, he formulado hasta la fecha tres solos:

1. "Pues sí, no soy un bailarín (autorretrato en cueros de caballero solo a punto de cumplir 50 años)".
2. "Pues sí, no soy un héroe (o sobre el amor, la confianza y la transparencia)".
3. "Pues sí, ni de lejos soy un don Juan (y a veces no se me ha parado)"

El primero ("Pues sí, no soy un bailarín") se estrenó en 2006 en Buenos Aires, en el evento Diálogos organizado por la coreógrafa y bailarina argentina Lucía Russo. Luego ha sido invitado a diversos encuentros y festivales en la Ciudad de México, Montevideo (2007), Lima (2008), Neuquén (2008), Valparaíso (2008), Quito (2008), Cochabamba (2009), Fort de France, Martinica (2009), Manzanillo, Cuba (2010), Río de Janeiro (Festival Panorama de Danza Contemporánea, 2011), Salvador de Bahía (PID, 2012) y Sao Paulo (Itaú Cultural, Mostra "Todos os generos", 2013).

El segundo ("Pues sí, no soy un héroe"), se estrenó en noviembre de 2010 en la Ciudad de México, se ha presentado en diversos foros de México y fue invitado a participar en el FIDCU, Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay, en mayo de 2012, en Salvador de Bahía (PID 2012) y en Sao Paulo (Itaú Cultural, Mostra "Todos os generos", 2013).

El tercero ("Pues sí, ni de lejos soy don Juan)" se compuso y estrenó en febrero de 2014 en la ciudad de Montevideo gracias al apoyo del programa de residencias de PAR de Uruguay. Además de este último país se ha presentado en México y Argentina (FIDEBA 2016).

"Pues sí, no soy un bailarín" es una indagación sobre la soledad, el misterio de la persona erótica y el deseo, formulada desde la persona corporal del varón de cincuenta años que fui. Se trata de una obra enunciada en primera persona corporal, en la que como autor-intérprete me interrogo sobre las razones de la propia soledad (¿qué de lo que me ha constituido como varón me empuja al proyecto del solitario?) y trata de darle voz, a través de la imagen de un fauno-dulce, un faunelo, a mis demandas de afecto y erotismo, y a través de la "encarnación" de una querida amiga transgénero, de hablar de los derechos de la persona erótica.

"Pues sí, no soy un héroe" es también un solo enunciado en primera persona corporal masculina en la que, como autor-intérprete, a partir de la memoria de una ruptura sentimental, me interrogo sobre la fragilidad y reivindico la defensa de una apuesta ético-sentimental arraigada en la transparencia y el cultivo del "espíritu de sutileza". La pregunta central de esta obra es "¿declarar el amor es una acción política?" y su empeño el decantar las enseñanzas de las lágrimas.

"Pues sí, ni de lejos soy don Juan (y a veces no se me ha parado)", quiere hacer un homenaje a las mujeres que amé y a las que amo a partir de la indagación de las implicaciones de la vulnerabilidad erótica masculina y de la reflexión sobre las consecuencias éticas –asumidas– de mi manera de amar. Soy un "enamoradizo" que se ha empeñado en la construcción de vínculos leales y transparentes con sus amadas. Asumo que amar es conocer profunda y comprometidamente, la singularidad de la persona que nos conmueve, que nos hace "punctum", que nos adviene y nos hace advenir (según las conceptualizaciones de Roland Barthes sobre la experiencia subjetiva del espectador fotográfico que aquí traigo a colación espero que de manera no tan desacertada). Singularidad de la persona y el vínculo que define una específica intimidad. No hay cabida para la homogeneización ni para la ausencia de cuidado. Por eso, a pesar de lo abrupto del título la intención de este solo es ser una pieza

crítica sí, pero fundamentalmente abrazadora, plena de agradecimiento a quienes me han permitido conocerlas amorosamente. Es una elegía enunciada no desde la ostentación –el recuento de las "conquistas" – sino desde el agradecimiento y la necesidad de comprender. Por eso se afinca también en la explicitación de la vulnerabilidad masculina: no estará hablando un falo sino una persona enamorada que se deconstruye para reformularse.

9) Espero que estas palabras tengan alguna pertinencia. Su posible utilidad quizá derive, por una parte, del hecho de que algunas de sus implicaciones se relacionan con las discusiones actuales sobre las redefiniciones de la acción política-ética-vital para oponerse y trascender las lógicas del capital y el patriarcado. Pienso, por ejemplo, en los actuales debates sobre acción directa y acción organizada, movimiento y partido, sujeto representado y sujeto en acción directa, multitud, flujo y vida líquida. Me parece que nos es necesario entender esto en su complejidad dialéctica para ir más allá de descalificaciones entre quienes nos ubicamos en la misma línea de oposición al capital y al patriarcado. Por otra parte, pienso también que estas palabras pueden contribuir a ponderar lo insustituible de la aportación individual –construida desde la urdimbre de la propia historia corporal– en esa lucha libertaria (¿nueva angustia kierkegaardeana, ya no el individuo y su finitud ante D'os, sino ante los tiempos laaargoooos y sinuosos de la Historia y su incertidumbre?). Esta ponencia quiere también evidenciar que la poiésis artística en general, y coreográfica en lo particular, es ya una manera de aventurar una respuesta actuante a las contradicciones arriba mencionadas. Por último, este texto es también un bosquejo de un esfuerzo personal de desmarcarse del patriarcado. A mis casi sesenta años, quisiera heredar una apuesta por la congruencia antipatriarcal porque creo y aspiro a una sociedad amorosa.

Fotografía: Daniel Lugo

Referencias bibliográficas

Badiou Alain (2013), *La filosofía y el acontecimiento, Amorrortu*, Buenos Aires.

Brown Norman O. (1980), *Eros y Tánatos, el sentido psicoanalítico de la historia*, Joaquín Mortiz, México.

Butler Judith (2010), *Marcos de guerra, las vidas lloradas*, Paidós, México.

Collins James (1976), *El pensamiento de Kierkegaard*, Fondo de Cultura Económica, México.

Dussel Enrique (2002), *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, Trotta, Madrid.

Gilly Adolfo y Roux Rhina (2015), *El tiempo del despojo, Siete ensayos sobre un cambio de época*, Itaca, México.

Guattari Félix (2013), *Líneas de fuga, por otro mundo de posibles*, Cactus, Buenos Aires.

Heller Ágnes (1999), *Una filosofía de la historia en fragmentos*, Gedisa, Barcelona.

Lepecki André (2015), *Coreopolítica y coreopolicía*, Ediciones de la Revista Fluir, México.
Marcuse Herbert (2002), Eros y civilización, Ariel, Barcelona.

Parrini Rodrigo, *Masculinidades erectas y violencia social en México* (s.p.i., fotocopias de un documento académico interno de la UAM).

Rotzichner León (1997), *La cosa y la cruz: cristianismo* (en torno a las confesiones de San Agustín), Losada, Buenos Aires.

Sichére Bernard (1997), *Historias del mal*, Gedisa, Barcelona.

Sousa Santos Boaventura de (2009), Una epistemología del sur, CLACSO y Siglo XXI, México.

Weil Simone (1990), "*La Ilíada o el poema de la fuerza*" en La fuente griega. Jus. México.

Zizek Slavoj (2005), *El espinoso sujeto, el centro ausente de la ontología* política, Paidós, Buenos Aires.

Primer Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza Visiones Contemporáneas desde la Escena VISCESC 2016: En retrospectiva

Por Alicia Sánchez y Alonso Alarcón
Comité Organizador

Como creadores escénicos, contemporáneos al contexto latinoamericano del siglo XXI, identificamos la necesidad de habilitar un espacio de convergencia, disenso y comunicación para quienes actualmente nos desarrollamos en la investigación-creación y prácticas desde la danza.

Así, como parte del 3er. Encuentro Nacional de Danza realizado en la Ciudad de México, este coloquio surgió con el propósito de fortalecer el diálogo y el enlace entre los integrantes de la comunidad dancística latinoamericana –creadores, investigadores y la sociedad en general–, cuyos puntos de expresión se dieron desde diferentes enfoques analíticos y poéticas, desde visones académicas y artísticas.

Gracias al apoyo en coinversión de la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes y a la participación activa de nuestros equipos de trabajo en Ángulo Alterno A.C y ASYC/ El Teatro de Movimiento-Primero Sueño A.C., en esta primera convocatoria fueron recibidas 100 propuestas de 9 países (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, España, México y Uruguay) así como de 18 estados de la República Mexicana (Baja California, Ciudad de México, Chiapas, Estado de México, Guanajuato, Hidalgo, Jalisco, Michoacán, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tamaulipas y Veracruz).
Decidimos como organizadores conformar un Comité Científico, el cual fue integrado por Alejandra Ceriani (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata, Argentina), Lorena Hurtado (Departamento de Danza, Universidad de Chile), Luis Conde (Doctorante en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México), Nahomi Bonilla Sainz (Facultad de Danza, Universidad Veracruzana), Soraya Vargas Rojas (Fundación Imagen en Movimiento, Colombia), Verónica Alvarado (Academia de Filosofía e Historia de las Ideas, Universidad Autónoma de la Ciudad de México), Alicia Sánchez (Primero Sueño A.C., ASYC- El Teatro de Movimiento) y Alonso Alarcón (Ángulo Alterno A.C., DanzaExtrema 12º Festival Internacional).

Queremos manifestar nuestro agradecimiento a cada uno de los miembros del Comité Científico. Con este equipo se logró una revisión profunda de las propuestas recibidas, así como diálogos colegiados desde las diversidades y contextos de Latinoamérica, colocando el valor en los contrastes y las similitudes, lo cual nos permitió un encuentro enriquecedor.

El Comité Científico seleccionó 20 ponencias articuladas en cinco mesas de trabajo: 1) Nuevos modelos de gestión, producción y/o movilidad de la danza. 2) Poéticas y nuevas prácticas en los dispositivos de la escena contemporánea. 3) Epistemología de la complejidad en la performatividad dancística. 4) Memorias, cartografías y genealogías de la danza actual. Y 5) Ética, políticas y estéticas de la danza escénica en la intervención social.

VISCESC tuvo lugar del 5 al 9 de septiembre de 2016 en la Sala del Centro Cultural del Bosque, del INBA en la Ciudad de México, con una programación que además incluyo tres conferencias magistrales con especialistas de Argentina, Chile y México, así como una sesión plenaria de cierre.
Con estas actividades se atendió un total de 2,225 personas, 855 de forma presencial y 1,370 vía streaming a través de www.danzanet.tv , plataforma virtual sostenida por la tenaz dedicación de Jaime Soriano, a quien agradecemos su valiosa cobertura y transmisión a nivel nacional e internacional.

En esta otra etapa de experiencias reflexivas, agradecemos el apoyo de la revista Interdanza, coordinada editorialmente por Carmen Bojórquez, de la Coordinación Nacional de Danza. En este espacio fue posible la realización de tres publicaciones digitales con los textos académicos presentados en el coloquio, lo cual nos permitió expandirnos e impactar en una comunidad más extensa y diversa. De igual manera, la generosa colaboración del CENIDI Danza "José Limón" por compartirnos de investigaciones publicadas para los ponentes de esta edición.
Estamos convencidos que es urgente establecer redes académicas latinoamericanas que renueven los espacios de reflexión desde la práctica y la investigación de la danza escénica contemporánea. En consecuencia, proyectamos para el 2017 la realización de coloquios al interior de cada país, es decir, versiones nacionales que permitan profundizar y expandir los debates de los contextos locales. Y para el 2018, la realización de una segunda emisión de este Coloquio VISCESC en otro país de Latinoamérica.

SECRETARIA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa †
Secretario

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general

Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas